

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

DENISE MARIA CHANE BUZETTO

**A CADEIRA DE MADEIRA TORNEADA: Objeto de desejo
doméstico e produção moderna presente na obra “O
Importuno”, de Almeida Júnior**

VITÓRIA
2014

DENISE MARIA CHANE BUZETTO

A CADEIRA DE MADEIRA TORNEADA: Objeto de desejo doméstico e produção moderna presente na obra “O Importuno”, de Almeida Júnior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Estudos em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo.

VITÓRIA

2014

DENISE MARIA CHANE BUZETTO

A CADEIRA DE MADEIRA TORNEADA: Objeto de desejo doméstico e produção moderna presente na obra “O Importuno”, de Almeida Júnior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes área de concentração Estudos em História, Teoria e Crítica de Arte.

Aprovada em 06 de junho de 2014.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr^o. Aparecido José Cirillo
Universidade Federal do Espírito
Santo Orientador

Profa. Dr^a. Angela Grando
Universidade Federal do Espírito
Santo

Prof^a.Dr^a. Ana Maria Tavares Cavalcanti
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Banca examinadora

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pela sua fidelidade para comigo, me concedendo mais uma conquista em minha carreira profissional.

Aos meus pais, Celso e Ângela, a minha querida filha Sofia, e ao meu companheiro Gustavo pela compreensão e paciência.

Ao meu mestre professor Aparecido José Cirillo, pela disponibilidade e contribuição de seu conhecimento na avaliação deste trabalho.

A minha querida amiga Tania Maria Crivilin pelo apoio.

RESUMO

Este trabalho aborda a temática da pintura de interiores, seu objeto de estudo é a presença da cadeira de madeira vergada, tipo Thonet, um objeto doméstico inserido na obra *O Importuno*, de José Ferraz de Almeida Júnior (1859-1899), como índice, uma contaminação do espírito modernista, uma presença de modernidade na obra deste pintor brasileiro do século XIX. A problemática surge da pergunta: quais as relações possíveis de serem estabelecidas a partir da verificação da presença de uma cadeira de madeira vergada – que se torna ícone da modernidade, na obra de um pintor acadêmico? Portanto, o objetivo desta pesquisa é examinar a cadeira de madeira vergada, como objeto da modernidade, como objeto doméstico que está contido na pintura de interior na obra *O Importuno*, buscando estabelecer relações que possam colocá-la como uma intrusa modernista na obra acadêmica do pintor em estudo. A pesquisa é de caráter exploratório, assumindo a forma de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo, sendo de cunho qualitativo. Os dados foram coletados durante o período de maio de 2012 a janeiro de 2014, através de observação – apreciação e análise do objeto de estudo na Exposição da Pinacoteca do Estado de São Paulo, e principalmente, referências bibliográficas – o levantamento contou com a contribuição de alguns autores que promovem a temática proposta, entre os quais: Marize Malta, em destaque; Karin Philippov; Jorge Coli; Phyllis Benet Oates, Gaston Bachelard, Fernando Novais e Rafael Cardoso Denis. O trabalho parte da concepção de objeto de desejo apresentado por Malta, relacionada à percepção dos demais autores sob o tema proposto – pintura de interiores. Concluiu-se que a cadeira de madeira vergada presente na obra *O Importuno* se revela a partir do seu processo de produção moderna um possível indício de modernidade presente de maneira velada nesta obra de um pintor acadêmico, quase que uma intrusa na pintura.

Palavras Chave: Moradia, Pintura de Interiores, Objeto de Desejo, Cadeira, Almeida Júnior.

ABSTRACT

This paper addresses the thematic paintings of interiors, its object of study is the presence of the chair bent wood type Thonet , an inserted object in domestic work *The Annoying*, José Ferraz de Almeida Júnior (1859-1899), as index, a contamination of the modernist spirit, a presence of modernity in the work of this Brazilian painter of the nineteenth century. The problem arises from the question: what are likely to be established from the verification of the presence of a bent wood chair relationships - which becomes icon of modernity in the work of an academic painter? Therefore, the aim of this research is to examine the chair bent wood as the object of modernity, as household object that is contained in the interior painting work on *The Annoying*, seeking to establish relationships that could put it as a modernist outsider in the academic work of painter studied. The research is exploratory in nature, taking the form of literature and field research , with a qualitative approach . Data were collected during the period from May 2012 to January 2014 through observation - assessment and analysis of the study object in the Exhibition Pinacoteca do Estado de São Paulo, and especially references - the survey included the contribution of some authors who promote the theme proposed, including: Marize Malta, Featured, Karin Philippov, Jorge coli, Benet Phyllis Oates, Gaston Bachelard, Fernando Novais and Rafael Cardoso Denis. The work of designing object of desire presented by Malta, related to the perception of the other authors under the theme - interior painting. It was concluded that the bent wood chair present in the work *The Annoying* is revealed from its modern production process of a possible indication of this modernity in veiled form in this work of an academic painter, almost an outsider in painting .

Key Words : House , Interior Painting , Object Desire, Chair, Almeida Júnior.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|------------|---|----|
| Figura 1. | Almeida Júnior - <i>O Descanso do Modelo</i> , 1882..... | 14 |
| Figura 2. | Almeida Júnior - <i>O Importuno</i> , 1898..... | 15 |
| Figura 3. | Detalhe da obra de Almeida Júnior (1982). À direita, imagem de divulgação da cadeira Thonet na época de seu lançamento..... | 16 |
| Figura 4. | Paulo Valle Júnior - <i>Almeida Júnior</i> , 1940..... | 17 |
| Figura 5. | Almeida Júnior - <i>Cena da família de Adolfo Augusto de Pinto</i> , 1891..... | 18 |
| Figura 6. | William Powell Frith - <i>Reunião Familiar no Aniversário de Alice</i> , 1856..... | 26 |
| Figura 7. | Jan van Eyck - <i>O Casal Arnolfini</i> , 1434..... | 30 |
| Figura 8. | Tapete persa presente na obra - <i>O Casal Arnolfini</i> , 1434..... | 31 |
| Figura 9. | Eduardo Zamacois y Zabala - <i>A Visita Inoportuna</i> , 1868..... | 32 |
| Figura 10. | Raimundo de Madrazo y Garreta - <i>Eduardo Zamacois y Zabala</i> , 1863..... | 33 |
| Figura 11. | Eduardo Zamacois y Zabala - <i>A educação de um príncipe</i> , 1870..... | 34 |
| Figura 12. | Eduardo Zamacois y Zabala - <i>A Momentary Diversion</i> | 35 |
| Figura 13. | Johannes Vermeer Van Delft - <i>Moça com copo de vinho</i> , 1659-1660..... | 42 |
| Figura 14. | Johannes Vermeer Van Delft - <i>Homem, mulher e vinho</i> , 1658-1661..... | 43 |
| Figura 15. | Jacques-Louis David - <i>A coroação de Napoleão</i> , 1805-1807..... | 45 |
| Figura 16. | Eugène Delacroix - <i>A barca de Dante</i> , 1822..... | 46 |
| Figura 17. | Gustave Courbet - <i>Mulheres peneirando trigo</i> , 1855..... | 47 |
| Figura 18. | Fraçois Boucher - <i>Madame Pompadour</i> , 1742..... | 59 |
| Figura 19. | Johann Georg Meyer Von Bremen - <i>No Boudoir</i> , 1872..... | 60 |
| Figura 20. | Almeida Júnior - <i>No ateliê</i> , 1894..... | 61 |
| Figura 21. | Almeida Júnior - <i>O modelo</i> , 1897..... | 62 |
| Figura 22. | Cadeiras zoomórficas de tribos do Xingu, Brasil..... | 66 |
| Figura 23. | Faraó Tutankhamon sentado no trono, representado por uma cadeira..... | 67 |
| Figura 24. | O trono de Tutankhamon - cadeira de madeira revestida de ouro..... | 68 |
| Figura 25. | Louis Delanois - <i>Cadeira Luís XV</i> , 1723..... | 73 |
| Figura 26. | Elisabeth-Louise Vigée-le Brun - <i>Maria Antonieta</i> , 1779..... | 74 |
| Figura 27. | Georges Jacob - <i>Cadeira Estilo Luís XVI</i> , 1782..... | 75 |

| | | |
|------------|---|-----|
| Figura 28. | Franz Xavier Winterhalter - A família da Rainha Vitória e do Príncipe Alberto, 1846..... | 76 |
| Figura 29. | A. W. N. Pugin - Câmara dos Lords, 1847..... | 79 |
| Figura 30. | Cadeira Estilo Vitoriano, 1851..... | 80 |
| Figura 31. | Cadeira Nº 14, 1859 – Thonet..... | 83 |
| Figura 32. | Thonet, 1930 - produção em série popularizou o móvel..... | 84 |
| Figura 33. | Embalagem de distribuição da Thonet – caixa com peças de 36 cadeiras..... | 85 |
| Figura 34. | Cadeira Nº 14, Thonet - seis peças de madeira e seis parafusos..... | 87 |
| Figura 35. | Van Gogh - <i>Os Comedores de Batata</i> , 1885..... | 89 |
| Figura 36. | Van Gogh - <i>Mulher sentada no Café du Tambourin</i> , 1887..... | 90 |
| Figura 37. | Van Gogh - Quarto em Arles, 1888-1889..... | 91 |
| Figura 38. | Van Gogh - Cadeira de Van Gogh e cadeira de Gauguin, 1888.. | 92 |
| Figura 39. | Henri de Toulouse-Lautrec - No Moulin Rouge, 1892-1895..... | 93 |
| Figura 40. | Edward Hopper - Chop Suey, 1929..... | 94 |
| Figura 41. | Villers André - <i>Picasso dans son atelier</i> , 1955..... | 95 |
| Figura 42. | Francis Bacon - <i>Três estudos de Lucian Freud</i> , 1969..... | 96 |
| Figura 43. | Cena do Filme intitulado “Lenin em outubro”, 1937..... | 97 |
| Figura 44. | Almeida Júnior - <i>O Importuno</i> , 1898..... | 102 |
| Figura 45. | Quadro comparativo: aspectos de proximidade entre as obras - A Visita Inoportuna x O Importuno..... | 107 |
| Figura 46. | O Inoportuno, com traçado de eixos..... | 114 |
| Figura 47. | O Inoportuno, simetria entre a cadeira de madeira vergada e o quadril da modelo..... | 115 |
| Figura 48. | Detalhe da cadeira de madeira vergada na obra O Importuno e da cadeira de Número 14 de Thonet..... | 117 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 O LUGAR QUE HABITAMOS | 24 |
| 1.1 A CASA COMO NOSSO CANTO DO MUNDO..... | 24 |
| 1.2 A CASA COMO TEMA NA PINTURA DE INTERIORES..... | 25 |
| 1.2.1 Da casa à pintura de interiores..... | 29 |
| 2 O COTIDIANO E A DOSMETICIDADE NA PINTURA: reflexões a partir da pintura do gênero | 38 |
| 2.1 PINTURA DE GÊNERO DE INTERIORES..... | 38 |
| 2.2 OS INTERIORES HOLANDESES DO SÉCULO XVII..... | 41 |
| 2.3 A SOCIEDADE E OS INTERIORES DO SÉCULO XIX NA EUROPA – PARIS..... | 50 |
| 2.4 A SOCIEDADE E OS INTERIORES DO SÉCULO XIX NO BRASIL..... | 55 |
| 2.5 A PRESENÇA DE OBJETOS DOMÉSTICOS NA PINTURA..... | 58 |
| 2.5.1 Objeto de Desejo..... | 63 |
| 3 A CADEIRA COMO OBJETO DE DESEJO NA PINTURA | 66 |
| 3.1 A CADEIRA: para além da função..... | 66 |
| 3.1.1 A evolução da cadeira submetida aos caprichos da sociedade..... | 72 |
| 3.2 A CADEIRA DE MICHAEL THONET DE MADEIRA VERGADA E SUA PRODUÇÃO..... | 83 |
| 3.2.1 A cadeira de vara vergada na pintura de Almeida Júnior..... | 89 |
| 3.3 A PRESENÇA DA CADEIRA COMO OBJETO DE DESEJO NA PINTURA..... | 90 |
| 4 A CADEIRA THONET NA PINTURA DE ALMEIDA JÚNIOR: UMA CONTAMINAÇÃO MODERNA? | 99 |
| 4.1 ALMEIDA JÚNIOR..... | 100 |
| 4.2 A OBRA “O IMPORTUNO”..... | 102 |
| 4.3 A DOMESTICIDADE E OS OBJETOS INDICIÁRIOS DE MODERNIDADE PRESENTES NO IMPORTUNO..... | 109 |
| 4.4 A CADEIRA THONET COMO INTRUSA MODERNISTA NA OBRA “O IMPORTUNO”, DE ALMEIDA JÚNIOR..... | 113 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 118 |
| REFERÊNCIAS | 121 |

INTRODUÇÃO

A ideia de lugar não só pressupõe uma relação de identificação com o espaço, mas também considera-se lugar um espaço apropriável para a vida. Assim, “os lugares são centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação”.¹ A partir deste conceito, pode-se considerar que o espaço torna-se lugar a partir do momento no qual ele nos é inteiramente familiar. Assim, a casa é sinônimo de aconchego, de família, de descanso, é o lugar de encontro com entes queridos, animais domésticos e objetos que nos causam prazer. Ao percorrer o interior de uma morada podemos acompanhar o enraizamento pessoal, cultural, material e afetivo que singulariza cada residência, revelando aspectos da identidade e dos desejos dos que a habitam – índices verificáveis nos objetos que ocupam e/ou ornamentam a casa, ou seja, os objetos utilitários (cama, fogão) e os objetos ornamentais sensíveis (quadros, bibelôs, etc.). Assim, mais que uma relação funcional com o lugar que habitamos, há uma relação estético-ornamental, há a valorização de objetos cuja função é o prazer ou o conforto emocional.

Diante desta concepção, pode-se considerar que esta valorização decorativa no interior da casa origina-se desde os tempos primórdios, é a partir deste contexto que surge a casa, o lugar, o ninho escolhido.

Assim o contexto do espaço habitável das últimas décadas do século XIX, e também dos primeiros decênios do século XX, no ocidente, foi marcado por profundas transformações históricas no cenário mundial, Charney e Schuwartz, no livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, citam:

Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante.²

¹ TUAN, Yi-F. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel.1983, p.4.

² CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Estes teóricos nos alertam para as mudanças aceleradas ocorridas no mundo e promovidas principalmente, pelo advento da chamada segunda revolução industrial, e consideram que estes eventos acima citados seriam uma das ideias que se sobrepõem sobre o termo “modernidade”. Mas, sugerem que, através de estudos recentes de teóricos, como: Gerrg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, podemos estar lidando com mais uma definição de modernidade, “[...] modernidade em resumo, foi concebida como um bombardeiro de estímulos”. E afirmam que a modernidade implicou em um mundo especificamente urbano, que diferente do rural traz estímulos diversos aos seus moradores, entre os quais: o tráfego, barulho, sinais de trânsito, pessoas andando nas ruas em grande quantidade, trazem uma nova experiência, ou seja, uma quantidade de estímulos sensoriais ao qual o homem do campo não estava habituado.

A vida moderna acenava de modo geral para um otimismo sem limites e que era geralmente apoiado nos pilares “progresso” e “civilização”. A ideia socioeconômica da modernidade estava vinculada a novas tecnologias, crescimento demográfico e o chamado mercado capitalista, que diretamente aumentaram o consumo de todo o tipo de novos materiais e objetos.³ Marize Malta,⁴ ressalta em publicação na revista do programa de pós-graduação em artes visuais, Escola de Belas Artes (EBA), um pouco desta questão de consumo:

As imagens das ruas urbanizadas e iluminadas, das pessoas em trajes refinados, da paisagem em transformação, das lojas com seus tantos artigos, das vitrines elaboradas, das casas ornamentadas, dos móveis enfeitados, das embalagens dos novos produtos, dos rótulos figurados, das ilustrações nos periódicos.⁵

Afirma ainda que este regime visual ratifica um novo estatuto do olhar – olhar detalhista, propenso a valorizar o decorativo, o ornamental, próprio de um imaginário urbano. A partir destas afirmações percebe-se que o século XIX, devido à

³ CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

⁴ Marize Malta possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Santa Úrsula (1985), especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1992), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993) e doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense (2009). Atualmente é Professor adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Membro de corpo editorial da Arte & Ensaio (UFRJ). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em HISTÓRIA DA ARTE. Atuando principalmente nos seguintes temas: Decoração no século XIX, ambientes domésticos, cultura visual, Rio de Janeiro.

⁵ MALTA, Marize. Cultura visual porta adentro e a construção de um olhar decorativo no século 19. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, pp. 60-69, 2009.

industrialização e o início do que hoje chamamos consumismo – época em que se instalou o discurso do bem estar e do conforto, a domesticidade agrega a vida afetiva e sensorial do sujeito, na sua dimensão familiar, pois, é especialmente no espaço doméstico, que a apreciação destes prazeres pode se tornar mais intensa.⁶

Dentro da casa são os móveis e objetos que definem os espaços, os estilos e sentimentos das pessoas que ali habitam. Pensando na casa surgem às paredes que muitas vezes recebem quadros, como se fosse uma vestimenta para sua superfície, então neste contexto, surge à importância da pintura e em particular a pintura de cenas de interiores, que abriga em sua superfície os ambientes domésticos ou de trabalho e os objetos neles contidos.

A pintura de gênero de interiores traz importantes representações de cenas domésticas que eram efetivamente capturadas em pinturas. É possível identificar registros de ambientes interiores em diversas tradições e épocas, contudo, este trabalho faz referência, sobretudo à pintura da Holanda protestante do século XVII – que expõe um estilo sóbrio e real, comprometido com a descrição de cenas rotineiras, de situações da vida diária, de homens realizando seus ofícios, de mulheres no interior das casas e de festas comunitárias. As imagens se particularizam pela riqueza de detalhes, pela precisão e apuro técnico.

Acompanhando a história deste gênero artístico, deparamos com uma nova tendência estética entre o século XIX e XX o modernismo⁷ – está vinculado à maneira de ser e de ver a vida do ser humano que vivia nesta época de renovação, ao qual se permitira chamar de modernidade⁸, que se desenvolveu ao lado da

⁶ MALTA, Marize. Cultura visual porta adentro e a construção de um olhar decorativo no século 19. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, pp. 60-69, 2009.

⁷O modernismo é uma corrente artística que surgiu na última década do século XIX, como resposta às consequências da industrialização, revalorizando a arte e sua forma de realização: manual. O nome deste movimento deve-se à loja que o alemão Samuel Bing abriu em Paris no ano de 1895: Art Nouveau. No resto da Europa difundiram-se diferentes traduções: Modernismo, na Espanha; Jugendstil, na Alemanha; Secessão, na Áustria; e Modern Style, na Inglaterra e Escócia. Com características próprias em cada um desses países, foram as primeiras exposições internacionais organizadas nas capitais europeias que contribuíram para forjar certa homogeneidade estilística.

⁸ Para Baudelaire a dualidade da arte é consequência da dualidade do homem, pois existem várias formas de se ver o belo em várias obras de arte. Baudelaire comenta que para decifrar as mudanças sem precedentes ocorridas no cenário urbano, acarretadas pela revolução industrial é uma tarefa difícil e que só pode ser feita por um herói. Ser herói da modernidade significa entender de que forma os personagens apreendem as informações, as novas situações da vida nas grandes cidades. A modernidade está na forma de como se entende a realidade das coisas, dos fatos e da necessidade de se distanciar do passado como se o passado não fosse uma semente do presente. A

crescente industrialização das sociedades. Uma das sociedades em destaque é a europeia, tendo como capital Paris, sendo considerada a metrópole do mundo, a cidade da ópera, do balé, dos bulevares, restaurantes, das lojas de departamentos, das exposições universais e dos prazeres baratos e principalmente do consumo, como retratava em seus quadros.

Portanto, entende-se diante deste cenário que a Europa foi a grande precursora do modernismo na pintura, e na França segundo Élie Faure,⁹ teve grande importância neste contexto, é que sua pintura do século XIX e início do século XX caracteriza-se, sobretudo pelo seu brilhantismo, tão pessoal, que exerceu um fascínio universal, porém, menos francesa em sua essência, menos clássica, a arte de Corot, Ingres, mais tarde Renoir, Seurat, nunca as mais poderosas individualidades dessa escola tumultuosa se mostraram menos francesas do que no decorrer desse movimento. Pois, é na França que os gênios italianos, espanhóis, alemães, holandeses, flamengos e ingleses se encontram e se fundem num organismo, cuja unidade não aparece à primeira vista, por mais rica e generosa que seja, mas cuja complexidade começa a revelar a coesão e a harmonia de suas tendências e definirá a França do século XIX.

Já no Brasil do século XIX, segundo Ana Maria Tavares Cavalcanti,¹⁰ a pintura brasileira deste período tem várias interpretações, como a autora expõe no seu artigo intitulado, "Pintura Brasileira do século XIX e o historiador da arte no labirinto de indícios":

São variadas as interpretações sobre a pintura brasileira do século XIX. Ela já foi apontada como início de uma arte genuinamente nacional ou, ao contrário, como fruto de uma intervenção estrangeira que interrompeu o processo de formação nativo e original. O papel da Academia das Belas Artes na formação dos artistas oitocentistas é reconhecido pelos historiadores. Porém, embora sua importância seja um consenso, muitos a

modernidade, portanto, pode ser entendida como uma entidade, onde o contexto e o herói se fundem para dar sentido ao que chamamos de modernidade.

⁹ FAURE, Élie. **A arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

¹⁰ Ana Cavalcanti é professora de História da Arte na Escola de Belas Artes da UFRJ onde atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Doutora em História da Arte pela Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, coordena grupo de pesquisa sobre a relação entre crítica e produção artística no século 19 e início do 20 no Brasil. É integrante dos grupos de pesquisa *Entre séculos* (EBA/UFRJ), *Vanguarda e modernidade nas artes no Brasil e no exterior* (Unicamp) e *Modos de ver* (UFRJ/UnB/Unicamp).

criticaram, atribuindo ao ensino acadêmico à capacidade de impedir a renovação artística.¹¹

Considerando que vários acontecimentos internacionais ocorreram e se refletiram no Brasil, principalmente os mesmos problemas enfrentados pelas grandes metrópoles industriais europeias, é notório a mudança radical deste novo olhar da sociedade brasileira, a qual influenciou a forma de morar e a decoração deste século. Deste modo, a sociedade do século XIX no Brasil também se destaca frente à expressão da pintura de gênero de interiores.

Assim, este momento no cotidiano do século XIX na Europa e no Brasil passa a ser representado na pintura de gênero (Figura 1). Este termo define as representações da vida cotidiana, do mundo do trabalho e dos espaços domésticos, sendo inspirado em diversas frentes – ao universo burguês, à vida urbana e à economia. Estas funcionarão nesta pesquisa como um espelho da intimidade das casas e costumes daquela época.



FIGURA 1 - Almeida Júnior - *O Descanso do Modelo*, 1882

Fonte: O descanso do modelo (1882). Óleo sobre tela - 98 x 128 - Coleção particular, São Paulo.

¹¹ CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Pintura Brasileira do século XIX e o historiador da arte no labirinto de indícios. In: **Anais do 20º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, p.1320, 2011.

Diante deste contexto, esta pesquisa delimitará como objeto de estudo a presença da cadeira de madeira vergada, tipo Thonet,¹² um objeto doméstico inserido na obra “O Importuno” de José Ferraz de Almeida Júnior (1859-1899), como índice, uma contaminação do espírito modernista, uma presença de modernidade na obra deste pintor brasileiro (Figura 2).

Assim, a problemática surge da pergunta: quais as relações possíveis de serem estabelecidas a partir da verificação da presença de uma cadeira de madeira vergada – objeto idealizado e produzido por Thonet que se torna ícone da modernidade – na obra de um pintor acadêmico?



FIGURA 2- Almeida Júnior - *O Importuno*, 1898

Fonte: O Importuno (1898). Óleo Sobre Tela, 145 x 97 cm, Pinacoteca, São Paulo.

¹² Falamos aqui em tipo Thonet porque, mesmo que o objeto em questão se pareça com a cadeira N14 de Thonet, não há maiores evidências que esta seja de autoria do designer. Destacamos que esse tipo de cadeira estava presente no fim do século XIX e início do XX em espaços alternativos da cultura vigente ou junto a artistas e personalidades de vanguarda como Picasso, Lautrec, Bacon, Lenin, etc.

Assim, a partir das considerações sobre as relações de afetividade com os espaços para se tornarem lugares, sua significação e agregação de objetos de desejo para esses lugares habitados nos leva à nossa hipótese: na obra “O Importuno” esses objetos domésticos (objetos de desejo) parecem indiciar entre eles, de forma relativamente velada, a presença de uma contaminação do modernismo a que esteve exposto no seu período em Paris. Uma presença moderna, que se materializa na cadeira de vara vergada na qual se apoia a modelo, objeto de observação no ateliê (Figura 3).

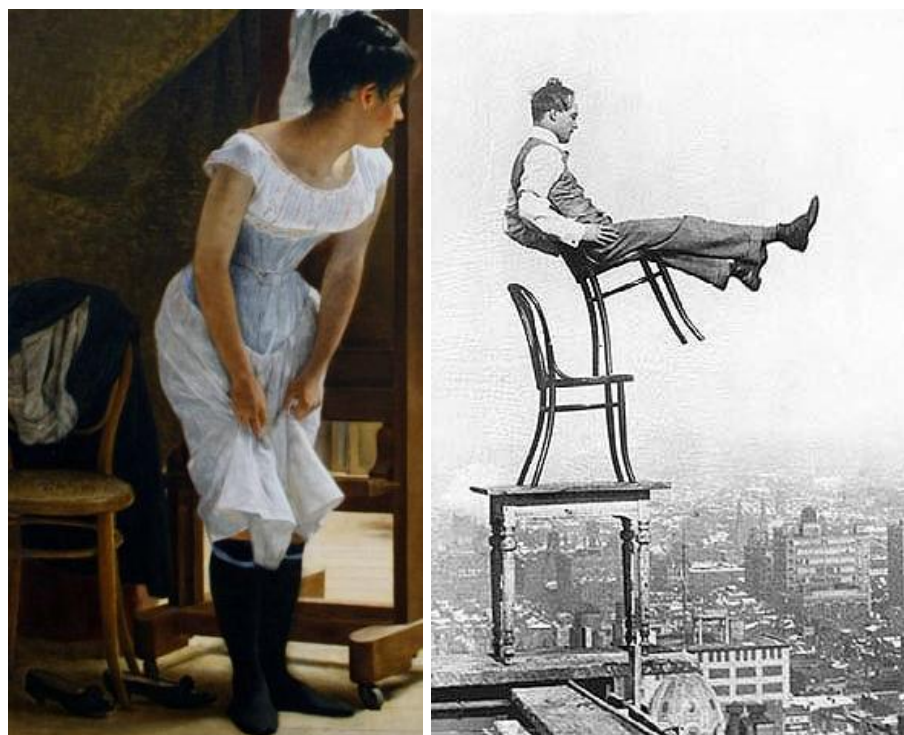


FIGURA 3 - Detalhe da obra de Almeida Júnior, 1898. À direita, imagem de divulgação da cadeira Thonet na época de seu lançamento

Fonte: [http://revistacasaejardim.globo.com/Revista/Common/0,EMI99613-16940,00-CADEIRA+THONET+ANOS DE+HISTORIA.html](http://revistacasaejardim.globo.com/Revista/Common/0,EMI99613-16940,00-CADEIRA+THONET+ANOS+DE+HISTORIA.html).

Como pode ser observado, na Figura 3, na imagem da direita,¹³ a cadeira Thonet tem sua imagem já em seu lançamento comercial associada à aventura, ou risco, ao instável, ao limite do humano. Porém, também na mesma imagem podemos observar que a propaganda desse vanguardismo da cadeira que sustenta o risco e a aventura é uma mesa em design tradicional, clássico, possível evidência

¹³ Imagem disponível no site oficial da empresa, imagem da época de seu lançamento.

de que a tradição seja à base da inovação. A nova cadeira que alça novos lugares, se apoia no clássico, não o nega, mas também não se limita a ele.

Para a pesquisa, a presença desta cadeira que está associada à inovação - com as marcas do vapor e do fordismo em seu processo de fabricação - na obra de um pintor brasileiro tido como clássico é no mínimo instigante. E possivelmente reveladora de intencionalidades talvez nem mesmo conscientes em Almeida Júnior, quando da sua utilização. Constatase que a pintura brasileira do final do século XIX é fortemente marcada pela tradição clássica, até mesmo porque os artistas nacionais que iam à Paris o faziam com bolsa do governo – fato que lhes limitava e obrigava a uma resposta ao mecenas público que lhes limitava a produção. Porém, não raramente eles experimentavam algo da efervescência modernista que invadia a cidade das luzes, experimentos quase sempre solitários e ocultos.

Almeida Júnior parece ser um desses artistas que chama a atenção para a importância do sentido afetivo dos objetos decorativos que resignificam os lugares e os tornam habitáveis, no caso desta obra, torna afetivamente mais quente o espaço do ateliê (Figura 4).



FIGURA 4 - Paulo Valle Júnior - Almeida Júnior, 1940

Fonte: Retrato Póstumo de Almeida Júnior (1940). Óleo Sobre Tela, Pinacoteca, São Paulo.

No que tange as produções de Almeida Júnior, muitas questões foram suscitadas pelos críticos da época como, luz, cor e tema, elementos que aparentemente foram trazendo traços próprios para sua obra, estas são ressaltadas pela estabilidade da pintura, na qual geometria é a grande aliada do pintor em estudo. Percebe-se que em determinadas obras a representação do mobiliário se configura como suporte na utilização da geometria. Ao inserir o retratado dentro do ambiente, o coloca de forma calculada sob o ponto de vista estrutural, através de um rico esquema de ortogonais, presentes pelas verticais e horizontais dos móveis (Figura 5).¹⁴



FIGURA 5 - Almeida Júnior - *Cena da família de Adolfo Augusto de Pinto*, 1891

Fonte: Cena da família de Adolfo Augusto de Pinto, (1891). Óleo Sobre Tela, 106 x 137 cm Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Se na obra “O Importuno”, de 1898, pode-se verificar a presença de um ícone da modernidade: a cadeira em madeira vergada, produzida em 1859 pelo Marceneiro Michael Thonet, somos então impelidos a discutir que possíveis relações há entre a presença deste objeto de desejo e uma contaminação de modernidade nesta obra de Almeida Júnior.

Para tal, investigar o processo de criação dessa cadeira é uma forma de evidenciá-la como um produto da modernidade. Mais do que a própria pintura, num

¹⁴ COLI, J. **Como estudar a brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005.

primeiro momento de análise, nos interessa investigar como a cadeira se revela como um possível índice de modernidade, e, posteriormente, se sua inserção numa obra específica de um pintor acadêmico pode fazer revelar um desejo, uma modernidade na produção do pintor acadêmico Almeida Júnior. Poderíamos falar de uma presença modernista na pintura de gênero, naquele momento da arte brasileira?

Assim, o objetivo deste trabalho é examinar a cadeira de madeira vergada, como objeto da modernidade, como objeto doméstico que está contido na pintura de interior do artista brasileiro Almeida Júnior em sua obra “O Importuno”, buscando estabelecer relações que possam colocá-la como uma intrusa modernista na obra acadêmica deste pintor em seus últimos anos de vida.

Deste modo, em direção à este grande objetivo, traçamos metas mais específicas que definem os Objetivos específicos propostos:

- entender o espaço do ateliê como um espaço de habitação, como um espaço de afeto, como casa; caracterizar a casa a partir dos seus valores de intimidade e a relação com seus usuários, percorrendo sobre os costumes e hábitos destes, assim percebendo os objetos que os circundam; - averiguar esse espaço de habitar (casa) como inspiração na pintura de interiores, abordando principalmente a pintura de gênero; - apresentar uma breve trajetória histórica da pintura doméstica a partir do século XVII nos interiores holandeses, investigando as transformações socioculturais que levaram a solicitar da pintura uma configuração da realidade que as sociedades europeia e brasileira do século XIX vivenciaram, como: a domesticidade, o interior, os objetos, a circulação e os hábitos; - destacar algumas obras com a presença de objetos domésticos na organização do espaço cênico, como: estilos de móveis, tecidos e objetos decorativos que possam ter influenciado suas pintura; contextualizar a evolução do objeto cadeira frente à necessidade humana e ao seu empoderamento como objeto de desejo, até culminar na produção moderna da cadeira número 14 de Michael Thonet; - analisar a obra “O Importuno” de Almeida Júnior, buscando objetos domésticos que podem ser indiciadores de uma contaminação moderna nessa pintura, especificamente pelo viés da cadeira vergada contida na obra.

Assim, este trabalho visa desenvolver um estudo teórico da relação existente entre a casa (a moradia) e a pintura de interiores, através do uso dos objetos decorativos nas pinturas, buscando, através da obra *O Importuno*, de Almeida Júnior e o objeto contido nesta a cadeira de madeira vergada, uma relação deste objeto e sua produção moderna. Para tanto, se faz necessário à busca de fatores históricos e individuais que possam auxiliar o entendimento, desde a trajetória do pensamento do artista, até culminar na pintura.

Os procedimentos metodológicos aplicados ao longo da pesquisa foram direcionados para o tipo de pesquisa exploratória. Uma pesquisa exploratória tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito. Geralmente, assume a forma de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo.¹⁵ Portanto, a pesquisa é de caráter exploratório, assumindo a forma de pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo, sendo de cunho qualitativo – possibilita que o pesquisador se aproxime do mundo subjetivo das ações humanas e dos aspectos não perceptíveis.¹⁶

Os dados foram coletados durante o período de maio de 2012 a janeiro de 2014, através de observação – apreciação e análise do objeto de estudo na Exposição da Pinacoteca do Estado de São Paulo, e principalmente, referências bibliográficas – o levantamento contou com a contribuição de alguns autores que promovem a discussão da temática proposta, entre os quais: Marize Malta, em destaque; Ana Maria Tavares Cavalcanti, Karin Philippov, Jorge Coli, Phyllis Benet Oates, Gaston Bachelard, Fernando Novais e Rafael Cardoso Denis. O trabalho parte da concepção de objeto de desejo apresentado por Malta, relacionada à percepção dos demais autores sob o tema proposto – pintura de interiores.

A estrutura básica desta pesquisa está representada nos capítulos descritos adiante:

O primeiro capítulo intitulado *O Lugar que Habitamos*, caracteriza a casa como o lugar que se habita e possui valores de intimidade com seus moradores,

¹⁵ GIL, Antônio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

¹⁶ MINAYO, Maria Cecília de Souza; ASSIS, Simone Gonçalves de; SOUZA, Edinilsa Ramos de. (Orgs) Avaliação por triangulação de métodos: Abordagem de programas sociais. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

como: imagens, lembranças, costumes, hábitos, e objetos pertencentes a este cenário. Relacionando este conceito a pintura de interiores – sendo esta uma ramificação da pintura de gênero, explorada nos interiores domésticos no século XIX.

O segundo capítulo *A domesticidade na pintura a partir dos interiores holandeses do século XVII*, apresenta a pintura holandesa do século XVII, sendo que uma das suas maiores características é a representação de interiores domésticos – repletos de objetos e afazeres cotidianos. O capítulo também chama atenção para a sociedade de Paris dos finais do século XIX e sua relação com o Brasil, nesta mesma época, período em que o pintor Almeida Júnior passa na Europa. Assim, buscaremos nas pinturas de interiores, observar os objetos domésticos contidos na mesma.

O terceiro capítulo *A cadeira como objeto de desejo na pintura*, contextualiza a evolução da cadeira frente à sociedade e como este objeto tornou-se um item de desejo e inspiração, chegando a estar presente nas obras de pintores acadêmicos e tantos outros, sendo colocada em primeiro plano junto da modelo na pintura, mais precisamente na obra “O Importuno” de Almeida Junior.

O quarto capítulo *A cadeira Thonet na pintura de Almeida Júnior: uma contaminação moderna?* apresenta uma breve trajetória da formação artística do pintor brasileiro Almeida Júnior, analisando a presença da cadeira de madeira vergada em sua obra *O Importuno*, refletindo se esta é intencionalmente uma contaminação modernista na pintura acadêmica brasileira no século XIX.

“[...] a forma que é nobre em si, se empregada absurdamente, transforma-se em frase sentimental.”

(Gropius)

1 O LUGAR QUE HABITAMOS

“As casas são construídas para que se viva nelas, não para serem olhadas.”

(FRANCIS BACON)

1.1 A CASA COMO NOSSO CANTO DO MUNDO

Versando sobre o tema habitação imaginamos o homem primitivo, o ser humano da época das cavernas, em seu espaço de moradia, seu possível lar. Faz frio. O homem entra numa caverna para se abrigar depois de uma caçada, encosta-se à parede exausto e adormece, quando desperta percebe o ambiente em seu entorno, identifica-se e já não procura mais outro local para se fixar, nascem as primeiras moradias do homem primitivo, num momento que ainda o ser humano não constrói sua habitação, mas a escolhe por afinidade, segurança e proteção são suficientes, nasce a casa, o lugar, aconchego e tranquilidade do ninho escolhido.

Notamos então, que quando se fala do lugar, do ninho, da casa os adjetivos se multiplicam, porém no livro Topofilia, o autor,¹⁷ Yi-Fu Tuan, estabelece o conceito de lugar, ao afirmar que “os lugares são centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação”.¹⁸ Através desta afirmativa pode-se perceber que a ideia de lugar pressupõe uma relação de identificação com o espaço. O lugar é a porção do espaço apropriável para a vida. É o espaço vivido e reconhecido pelo cidadão. Dessa forma, podemos afirmar que “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado”.¹⁹

Portanto, o espaço torna-se lugar a partir do momento no qual ele nos é inteiramente familiar, a partir do momento que nele sentimos segurança, tranquilidade, aconchego, ou seja, a partir do momento que estabelecemos uma relação mais que funcional com o espaço, e este se torna afetivamente significativo.

¹⁷ Um dos principais expoentes da chamada Geografia Humanista é o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan, segundo o qual, no estudo do espaço no âmbito desta corrente da Geografia, é necessário considerar os sentimentos espaciais e as ideias de um grupo ou povo sobre o espaço a partir da experiência. É ele o criador do termo, topofilia, definido como “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (TUAN, 1980, p.5).

¹⁸ TUAN, Yi-F. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel.1983.

¹⁹ Ibid.

É um processo gradual de formação de uma relação de identificação com o espaço, já que “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”.²⁰ Assim, notamos que o homem primitivo que entra na caverna e se identifica com aquele espaço é a evidência mais antiga que podemos reconhecer nas citações de Yi-Fu Tuan, este indivíduo que reconhece e se identifica com aquela caverna, aquele sítio em específico, seu futuro lar, seu ambiente doméstico, o aconchego do interior: a casa.

Assim, como espaço afetivo que torna-se lugar, a casa é um objeto de interesse de várias áreas do conhecimento. A reflexão sobre ela vai da filosofia, para pela geografia, transita pela antropologia, navega pelos campos sociais, transita pelos cálculos exatos das engenharias e arquitetura. Mas, o que de fato nos interessa, é seu comportamento no campo das artes, em especial, na sua representação interna, na fenomenologia do interior.

1.2 A CASA COMO TEMA NA PINTURA DE INTERIORES

Se a casa é sinônimo de aconchego, de família, de descanso, depois de um dia inteiro de trabalho, lugar de encontro com entes queridos, animais domésticos e objetos que causam prazer, podemos pensar que esse ambiente doméstico sempre foi bem vindo à vida do homem desde os tempos mais remotos. Casa é a casca protetora, é invólucro que divide tantos espaços internos como externos. Bachelard no seu livro “A Poética do Espaço”, no primeiro capítulo já define a natureza da casa em relação ao ser humano. “[...] Porque a casa é nosso canto do mundo. Ela é um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do termo [...]”.²¹

Entendemos anteriormente que, a casa é importante porque é o lugar onde vivemos, onde a família vive, e da domesticidade; nela, encontramos o cosmos verdadeiro, anunciado por Bachelard. Percebemos então, que não são somente as paredes que definem esta casa, mas estas em conjunto com os objetos que elas

²⁰ TUAN, Yi-F. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel. 1983, p. 6.

²¹ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

contêm que ordenam, artefatos que vieram de lugares diferentes, de momentos passados na vida de quem os escolheu.

Ao percorrer o interior de uma casa podemos acompanhar o enraizamento pessoal, material e afetivo que singulariza cada residência como um microcosmo familiar.²² Porta-retratos, pincéis, desenhos, azulejos e panos bordados se juntam para narrar à história de cada família. São objetos que levam a memória de momentos vividos em família, esses objetos trazem para perto, coisas que contam a história da casa dos antepassados, ou de viagens, ou quem sabe da própria memória de quem os comprou, ou ganhou. São símbolos de experiências passadas, pequenas e grandes, vindas de muito perto, como presentes de amigos e parentes queridos, ou de muito longe, como azulejos de além-mar ou uma casinha de brinquedos do século XIX, que um dia pertenceu a uma parenta querida que não mais está presente. São peças que, trazidas do passado, próximo ou distante, fortalecem o presente e ao fazer isso, apontam para um futuro mais acolhedor, posto que tão reconhecível.

Esse espaço, agora repleto de significado e transformado em lugar foi apropriado em algumas pinturas do Século XIX que nos trazem esse contexto de família, de intimidade; por estas obras representaram o novo lar burguês, um espaço dividido apenas pela família. Assim, parece que a constituição da casa burguesa demarca a fronteira entre o público e o privado dentro da intimidade da poética do espaço da casa. Na Figura 6, objetos domésticos como cadeiras de modelos diversos, cortina, tapete, um belo lustre e objetos sobre uma mesa arrumada desfilam entre a família ali reunida. O exterior, acessível pela janela de vidro, aquece com sua luz a intimidade da família, esta, protegida das mazelas do exterior pela segurança do lar, da casa, de seu lugar de intimidade.

A maneira de organizar o espaço disponível que se revela pelo jogo de exclusões e preferências, pela ordem e desordem, pelo visível e invisível, pela harmonia e discordâncias.²³ Percebesse ainda neste contexto, que a família e o

²² NOVAIS, Fernando A. Condições de privacidade na colônia. In: SOUZA, Laura de Mello e. (Org.). **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²³ NOVAIS, Fernando A. (Coord. Geral); SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida privada no Brasil: república**. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 7-48.

interior da casa possuem diferentes funções diárias (refeições, recepção, conversação, estudo, lazer e repouso) que compartilham um movimento diário da família e de seus interiores, como uma peça teatral com funções definidas, onde se entrecruzam objetos, pessoas, palavras e ideias.²⁴ Michelle Perrot conceitua a família como um “ser moral” que se diz, se pensa e se representa como um todo.²⁵



FIGURA 6 - William Powell Frith - *Reunião Familiar no Aniversário de Alice*, 1856

Fonte: William Powell Frith, *Reunião familiar no aniversário de Alice*, 1856, OST, 81,3 x 114,4. A Galeria de Arte Mercer, Harrogate Inglaterra.

Neste sentido, buscamos conhecer melhor o ambiente doméstico e íntimo, desde as antigas civilizações – vamos visualizar esse espaço que engloba a casa, o lugar de moradia do ser humano e o lugar que habitamos (no caso do artista, objeto de estudo desta dissertação, da intimidade do ateliê), e ainda, dentro deste contexto de definição da casa/ateliê.

Para tal, tomamos como referência para falar da *domesticidade* desse espaço afetivo da casa/ateliê, as reflexões de Marize Malta, em seu livro, “O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro”, no qual observa que na morada do ser humano habita a privacidade:

²⁴ VELLOSO, Mônica Pimenta. **As tradições populares na Belle Époque carioca**: Funarte, 1988, p.14.

²⁵ **História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra** / organização Michelle Perrot; tradução Denise Bottmann, Bernardo Joffily — São Paulo : Companhia das Letras, 2009 p.187.

O mundo doméstico compreende o principal ambiente onde homens e mulheres vivem de modo privilegiado, suas vidas privadas e depositam suas coisas mais caras e benquistas. Nele, determinadas relações sociais de gênero se situam com exclusividade.²⁶

Fazendo uma abordagem sobre o estudo da moradia, nossa pesquisa nos leva a buscar compreender aspectos da transformação da relação, e por que não dizer, da evolução na maneira de habitar – as civilizações mais antigas, a exemplo do Egito, Grécia e Roma, começam a se formar, exigindo cada vez mais moradias, modos de habitar e estrutura física mais adequada, a ideia de lar como conhecemos foi sendo formada. Esta variou – e varia – imensamente, não apenas no tempo, mas principalmente nas diversas sociedades e mesmo nos diferentes grupos de uma mesma sociedade. A ideia afetiva do lugar do morar é semelhante, mas os índices sociais, culturais, econômicos e políticos tendem a diferirem-se.

Desta maneira, compreendesse que nas antigas sociedades ligadas aos grandes desertos, casas eram temporárias e feitas com tijolos de barro secos ao sol; já nos países cobertos por florestas, a história narra casas feitas de madeira ou palha. Assim existe uma enorme variação de materiais para fabricação deste lugar, a casa, muitas dessas variações se devem à influência do ambiente, como bem o considera Y-Fu-Tuan, em seus estudos sobre as relações topoambientais. Essas relações vão definir tanto forma quanto interferir na escolha destes materiais.²⁷

Permeando por este ponto de vista, percebemos que ainda hoje na sociedade contemporânea a casa é nosso canto do mundo, o lugar onde escolhemos, como moramos que materiais utilizamos para revestir este espaço e onde impulsionamos todos os nossos sonhos de morar e de viver.

Assim, esse objeto de segurança, de afeto, de estabilidade social e cultural, tão significativo para o homem, não passou despercebido pela arte. Tomada para si como um modo de falar de si para o conforto afetivo do que nelas habitam, esse objeto de desejo, a casa, seu interior, foi tomado pela arte. É comum representações ao longo da história da arte que falam desses interiores cotidianos, mas para esta dissertação nos interessa particularmente a pintura de gênero do século XIX. Tais

²⁶ MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2011. p. 15.

²⁷ OATES, Phyllis B. **História do Mobiliário Ocidental**. Tradução Mário B. Nogueira. 1ª Ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

obras demonstram com bastante minúcia os interiores desses lugares de conforto, bem como os hábitos e costumes dos moradores, suas preferências, seus objetos de uso do cotidiano, a domesticidade do interior desses lugares de segurança.

1.2.1 Da Casa à Pintura de Interiores

Dentro da casa são os móveis e objetos que dão vida e definem a hierarquia e uso dos espaços, os estilos e sentimentos das pessoas que ali habitam e, muitas vezes, os desejos das pessoas contidos nesses objetos – o desejo de prazer, de realização, de posse, reconhecimento, entre outros. Tantos são os desejos do homem diante dos objetos que possuem, ou que almejam possuir, que quando estes são conquistados, a casa, o corpo, a rua, são os melhores espaços para mostrá-los e exibi-los – não obstante, no caso dos artistas, essa exibição pode ser percebida no aconchego dos ateliês, de seus espaços de habitação enquanto mente criadora.

Pensando na casa, surgem as paredes como invólucros deste ser; que quadros e outros objetos, tornam-se vestimentas para sua superfície. Neste contexto, surge à importância da pintura e, em particular, a pintura de cenas de interiores (nosso objeto de análise), que abriga em sua superfície os ambientes domésticos ou de trabalho e os objetos neles contidos. Encontramos, novamente, Marize Malta que observa:

O mundo doméstico compreende o principal ambiente onde homens e mulheres vivem de modo privilegiado suas vidas privadas e depositam suas coisas mais caras e benquistas. Nele, determinadas relações sociais e de gênero se situam com exclusividade. Foi no século XIX, principalmente a partir da segunda metade, que a ideia de domesticidade tomou corpo no Brasil, configurando outros sentidos a casa, valorizando o intimismo, o resguardo do indivíduo e da família, propiciando construção de singularidades, identidades pessoais e uma cultura visual própria.²⁸

Entendemos que importantes representações dessas cenas domésticas citadas pela autora eram efetivamente capturadas em pinturas, cujas telas de família repletas de adornos e objetos domésticos eram um tema recorrente neste período da pintura, que representava o dia a dia, o cotidiano do morador da casa burguesa

²⁸ MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2011, p.15.

do século XIX. Ter seu cotidiano representado em uma pintura e esta pintura emoldurada na sala diz do poder familiar, da estrutura política e social – prática já comum na história da arte.

Charles Baudelaire, em seu livro “O Pintor da Vida Moderna”, considera o valor da pintura que em sua época representava o presente da vida cotidiana, presente esse visto e escrito em seus poemas, a exemplo:

Devo convir que o mundo, de alguns anos para cá, se corrigiu um pouco. O valor que os amadores atribuem hoje aos mimos gravados e coloridos do século XVIII prova que houve uma reação na direção reclamada pelo público: Debucourt, os Saint-Aubin e muitos outros entraram para o dicionário dos artistas dignos de serem estudados. Mas eles representam o passado. Ora, hoje quero me ater estritamente à pintura de costumes do presente. O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também a sua qualidade essencial de presente.²⁹

Voltando a Malta, o século XIX traz a pintura de gênero de interiores, porém, a autora faz uma abordagem anterior ao século XIX explicando que já no século XVII as pinturas de gênero passam a ser valorizadas.

A hierarquia dos assuntos na pintura foi consignada no último quarto do século XVII por André Félibien, historiador, arquiteto e teórico francês, a partir da crença de que determinados temas da pintura – os gêneros – possuíam valor mais elevado do que os outros. Essa valoração baseava-se no prestígio e na pretensa dificuldade de concepção, ou seja, nos níveis de força moral e de imaginação artística implicados na elaboração e na fruição da pintura, o que justificava a alta patente de *grand genre* concedida à pintura histórica, classe que abarcava assuntos religiosos, literários, históricos propriamente ditos e, principalmente, alegóricos.³⁰

De acordo com a citação acima, percebemos após momentos de reflexão, que o termo pintura de cenas de interiores pode designar uma ramificação da pintura de gênero, especificamente as obras que representam cenas do cotidiano doméstico e aquelas ocorridas em espaços interiores: salas, quartos, cozinhas entre outros ambientes como no caso o ateliê do pintor que também pode estar localizado na própria moradia do mesmo, onde os objetos retratados são muitas vezes peças de uso doméstico do próprio pintor.

²⁹ BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. In: COELHO, Teixeira. (Org.). A modernidade de Baudelaire. Trad: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

³⁰ MALTA, Marize. **A Iconografia dos Objetos Decorativos na Pintura Acadêmica**. In: XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 14 a 18 ago. 2006, Rio de Janeiro. **Usos do Passado-Anpuh-RJ**, Niterói: UFF, 2006.

Na perspectiva de pensar a casa e seu cotidiano doméstico como tema na pintura, em especial, a pintura de interiores, buscamos uma breve consideração sobre dois pintores, e respectivas obras, que marcaram sua época, para tal nós abordamos suas pinturas as que o tema é a pintura de interiores, entre eles: Jan van Eyck e Eduardo Zamacois y Zabala.

A primeira obra aponta o célebre *O Casal Arnolfini*, de Jan van Eyck (1390-1441), tem uma cena subjacente a um simbolismo que exprime a natureza do matrimônio enquanto sacramento religioso, o mundo material e o mundo espiritual integram assim o mesmo espaço, formando um só. Jan van Eyck foi um admirável pintor holandês do século XV, caracterizado pelo naturalismo, imperando na sua obra meticolosos pormenores e vivas cores, além de uma extrema precisão nas texturas e na busca por novos sistemas de representação, a perspectiva. Versando sobre a pintura flamenga, já nos séculos XV e XVI, percebemos a sensível descrição dos registros triviais do cotidiano desta obra *O Casal Arnolfini*, na qual Giovanni Arnolfini e sua esposa são representados em suas núpcias em 1434 (Figura 7).



FIGURA 7 - Jan van Eyck - *O Casal Arnolfini*, 1434

Fonte: BECKETT, Wendy. *História da pintura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 64-65.

Nesta obra, notamos o cuidado do pintor com as texturas reais das faces do casal em primeiro plano e de suas vestimentas, bem como, a composição detalhada do ambiente interior: os móveis, a cama com a cabeceira de estilo gótico, o tapete, o móvel abaixo da janela, que traz uma iluminação ao ambiente, o candelabro, o piso em tábuas de madeira corrida, o cão, e o espelho ao fundo, em que se encontram refletidos o casal de costas, e duas outras figuras.³¹

Diante da fartura de detalhes dos objetos contidos na obra, a partir de uma análise visual, é possível fazermos algumas considerações a partir da representação da obra *O Casal Arnolfini*, dentre as quais: O *espelho* - devido seu elevado preço, não era muito comum sua utilização como objeto de decoração para a época em que o quadro foi pintado, no século XV, era considerado um objeto de luxo, assim, podemos considerar que o casal era possuidor de muitas posses; A *cama* - a cama do casal e o banco com encosto também são considerados para aquela época objetos nobres, principalmente pelo tom avermelhado que possuíam, pois o pigmento na época do renascimento não era uma cor fácil de adquirir, tornando-se um item caro, e nesta obra constata-se que tanto a cama quanto o banco são no tom vermelho (Figura 8).



Figura 8 - Tapete persa presente na obra - *O Casal Arnolfini*, 1434

Fonte: BECKETT, Wendy. História da pintura. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 64-65.

³¹ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.

Assim, esses objetos parecem estar representando o poder nobre e demonstrando sua riqueza; O *tapete* - Este objeto, também era um artefato que nem todos poderiam possuir naquela época, pois se tratava de algo caro, como se fosse um objeto de desejo e que deveria ser representado por quem pudesse possuí-lo.. Assim, os objetos considerados de luxo são representados com riqueza de detalhes, como é o caso do tapete persa presente na obra.

A segunda obra apontada foi “A Visita Inoportuna” de Eduardo Zamacois y Zabala (1841-1878), admirável pintor espanhol do século XIX, ilustrado na obra de Raimundo de Madrazo y Garreta (Figuras 9 e 10).



FIGURA 9 - Eduardo Zamacois y Zabala - A Visita Inoportuna, 1868

Fonte: WALDMANN, Emil. *Arte del Realismo e Impresionismo en el siglo XIX*. Barcelona: Labor, 1944. v.15. 789 p. (História del arte Labor). A visita inoportuna OSM - 23 x 29.5 – 1868. Museu de Belas Artes de Bilbao.



FIGURA 10 - Raimundo de Madrazo y Garreta - *Eduardo Zamacois y Zabala*, 1863

Fonte: RODRIGUES, Iara. *Os grandes artistas*. São Paulo: Nova Cultura, 1973.

Eduardo Zamacois y Zabala (1841- 1878), foi um pintor acadêmico espanhol nascido em Bilbao especialista por pinturas em pequeno formato e conhecido por pinturas do cotidiano e cenas anedóticas. Sua arte é frequentemente associada com o classicismo e com arte anti-clérica.³²

Em 1860, estudou com Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891) em Paris, onde alcançou sucesso no Salão de Paris de 1867, com o quadro *Buffon au 16 e siècle*. Zamacois também executa a pintura de gênero, com um preciosismo maduro e quase sempre em pequenos formatos. Suas obras eram executadas por uma pintura mais íntima, de pequenas dimensões, mas sempre muito elaboradas, com cores puras, composições equilibradas e um detalhismo minucioso. Zamacois foi um artista que seguiu com fidelidade suas influências e não se desvencilhou delas.

Contudo sua trajetória produtiva foi muito curta, pois faleceu com apenas 37 anos, deixando uma produção pequena, mas provida de altíssima qualidade. Sua obra *Educação de um Príncipe* (1870), ilustrada na Figura 11, onde notamos novamente a presença de objetos domésticos, uma decoração nobre por se tratar de

³² Disponível em:< <http://esquizofia.com/category/um-curso-desejante-para-van-gogh/page/8/>
Acesso: 22 de marco de 2014.

um ambiente da nobreza espanhola, está obra lhe rendeu a Medalha de Ouro no Salão Oficial de Paris.³³



FIGURA 11 - Eduardo Zamacois y Zabala - *A educação de um príncipe*, 1870

Fonte: WALDMANN, Emil. *Arte del Realismo e Impresionismo en el siglo XIX*. Barcelona: Labor, 1944. (História del arte Labor).

As obras de Zamacois nos impressionam pela riqueza dos detalhes, pela elegância dos ambientes retratados, onde percebemos em cada uma das três obras do artista aqui representadas que são os móveis e objetos que dão vida e definem a hierarquia e uso dos espaços, esses objetos realçam o tema da cena a ser representada, os desejos das pessoas contidos nesses objetos – o desejo de prazer, de posse, entre outros. A casa como o espaço de representação destes objetos é um cenário para a novela desse cotidiano das pessoas.

A posse como desejo é retratada por Zamacois na obra *Uma Diversão Monetária*, Figura 12, onde o retratado se expõe de maneira alegre e singular, diante de seus objetos de desejo.³⁴

³³ Disponível em:< <http://joserosarioart.blogspot.com.br/2013/09/eduardo-zamacois-y-zabala.html>> Acesso: 03 de março de 2014.

³⁴ Disponível em:< <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0837.html>> Acesso: 28 de março de 2014.

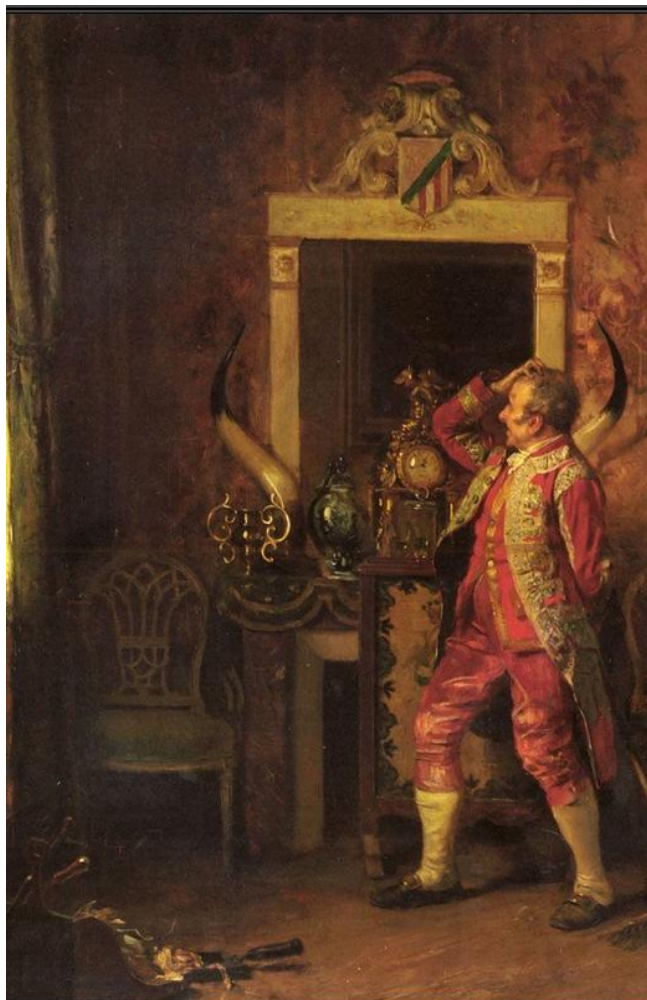


FIGURA 12 - Eduardo Zamacois y Zabala - *A Momentary Diversion*

Fonte: Fonte: Véase: Gallego, J., "La escuela española en París (en el siglo XIX)", II Congreso Español de Historia del Arte, Valladolid, 1978; González López, C., y Martí Aixela, M., Pintores españoles en París, 1850-1900, Barcelona, 1989.

Ainda versando sobre a obra “Uma Diversão Monetária”, notamos que nem a anedota do retratado se fazer representar com um chifre na cabeça escapa a Zamacois, que aproveita o retratado em sua pose mais extravagante. O vermelho também é usado como forma de representação de riqueza, o espelho continua presente como elemento caro e de luxo e está emoldurado com uma moldura neoclássica. A lareira sustenta alguns objetos de valor como o relógio estilo Rococó, o vaso oriental, mas o que nos chama bastante à atenção é a cadeira que remete ao estilo Adam Inglês, onde o estilo neoclássico foi representado. Poderíamos citar aqui mais objetos contidos nesta obra, pois a mesma parece mais um espaço de venda de objetos de luxo e desejo, pela quantidade destes expostos na obra, porém o que nos intrigou em relação ao tema e o título da obra, foi o fato do pintor ter

representado na mesma no canto esquerdo abaixo uma vassoura e no canto direito uma espécie de pá com entulhos. Seria o homem ali representado apenas um criado divertindo-se com a ganância monetária de seu patrão? De qualquer maneira o homem ali representado deseja aparentemente possuir aqueles objetos que remetem a casa, ao lar como uma forma de representar o seu valor.

Dentre suas obras, uma em particular nos tomou de assalto: *A Visita Inoportuna* (1868), já representada anteriormente. Tratasse de uma pintura que se passa no ateliê do artista, que era também local de sua moradia, onde muitos objetos domésticos são retratados. Essa obra despertou curiosidade não somente pela semelhança do título com a obra “O Importuno” de Almeida Júnior, mas também por ter sido pintada 30 anos antes e ser o artista premiado no Salão de Paris de 1870.

Observamos que alguns signos contidos na obra de Zamacois são bastante semelhantes a objetos presentes na obra *O Importuno*, de Almeida Júnior. A análise formal do plano de expressão destas obras permitirá a verificação de recorrências e semelhanças entre as duas obras. Para melhor entendimento fez-se uma análise deste objeto no capítulo 4.1

2 O COTIDIANO E A DOMESTICIDADE NA PINTURA: reflexões a partir da pintura de gênero

“Habitar significa deixar rastros.”
(Walter Benjamin)

2.1 A PINTURA DE GÊNERO DE INTERIORES

Ainda que seja possível pensar, em sentido amplo, nos diversos gêneros da pintura – retrato, natureza-morta, paisagem, o termo pintura de gênero faz referência às representações da vida cotidiana, do mundo do trabalho e dos espaços domésticos. A pintura de gênero de interiores aponta a partir do século XVI na Holanda, apresentando um estilo real da vida diária, suas imagens são ricas em detalhes, buscando registrar com fidelidade o que o homem é capaz de capturar através do olhar.³⁵

Pinturas com essas características eram em sua maioria referidas ao universo burguês, à vida urbana e à economia monetária daquela época. A ideia de casa simples e bem arrumada como paradigma de excelência social foi uma das consequências mais significativas das conquistas políticas e econômicas da Holanda no início de século XVII.³⁶

Mas, percebe-se pelas referências estudadas que este novo estilo de pintura surge, através de questões religiosas, entre católicos e protestantes, em que os pintores da época tiveram que buscar novos ramos da arte. Diante deste contexto, os retratos, as paisagens e as cenas de gênero aparecem como alternativas aos artistas que haviam perdido um importante filão de trabalho, principalmente referente à pintura religiosa.

As pinturas de gênero ganharam força somente nas últimas décadas do século XIX, já aos pintores da Holanda do século XVII foi deixado por eles como

³⁵ Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia/IC/index>. Acesso: 17 de março de 2014.

³⁶ CIVITA, Roberto. O mundo doméstico: invenção da vida doméstica. O lar medieval. Nos domínios da família. Cada um com seu castelo. **Ed. 1. Editora: Abril, 1994.**

herança à disseminação e popularização dessa temática de cenas do cotidiano. As obras de Vermeer, Hook, van Ostade, Steen, entre outros, se tornaram exemplos nos séculos seguintes, quando as suas telas nos deixaram o retrato de uma sociedade de classes em formação, dos ricos e aristocratas ou dos camponeses. Essas pinturas retrataram o cotidiano que essa sociedade vivia – seus afazeres domésticos, o interior de suas casas e seus objetos de uso diário.³⁷

Bras afirma em sua obra “Hegel e a arte” que “[...] os holandeses encontraram o conteúdo de seus quadros em si mesmos, na atualidade de sua própria vida”.³⁸

Essas pinturas foram conhecidas também na França como cena de costumes (*scène demoeurs*) e na Inglaterra como cena de conversação (*conversation piece*) e possuíam variações, como as festas galantes (*fêtes galantes*), celebrizadas por Antoine Wateau. Suas obras representavam de forma real o mundo na sua dimensão trivial, cenas da vida familiar, pessoas em momentos de lazer, bebendo nas tabernas, entre outras.

No século XIX surge o termo realismo³⁹ e segundo Marize Malta, através de imagem com cenas “realistas”, o artista conseguia demonstrar toda sua minuciosa destreza técnica e capacidade de representar todos os elementos contidos naquele momento. O detalhismo era essencial para traduzir a realidade da pintura de gênero, por essa particularidade de representação a pintura de gênero, sobretudo holandesa, foi caracterizada como “Realista” por Eugène Fromentin, em 1870. O termo realista se contrapunha ao conceito de idealista, pois as coisas retratadas

³⁷ MALTA, Marize. A Iconografia dos Objetos Decorativos na Pintura Acadêmica. In: **XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA**, 14 a 18 ago.2006, Rio de Janeiro. **Usos do Passado- Anpuh-RJ**, Niterói: UFF, 2006.

³⁸ BRAS, Gerard. **Hegel e a arte: uma apresentação à estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p.41.

³⁹ Entre 1850 e 1900 surge nas artes europeias, sobretudo na pintura francesa, uma nova tendência estética chamada *Realismo*, que se desenvolveu ao lado da crescente industrialização das sociedades. O homem europeu, que tinha aprendido a utilizar o conhecimento científico e a técnica para interpretar e dominar a natureza convenceu-se de que precisava ser realista, inclusive em suas criações artísticas, deixando de lado as visões subjetivas e emotivas da realidade. Esses novos ideais estéticos manifestaram-se em todas as artes: Pintura; caracteriza-se, sobretudo pelo princípio de que o artista deve representar a realidade com a mesma objetividade com que um cientista estuda um fenômeno da natureza. Ao artista não cabe “melhorar” artisticamente a natureza, pois a beleza está na realidade tal qual ela é. Sua função é apenas revelar os aspectos mais característicos e expressivos da realidade. Em vista disso, a pintura realista deixou completamente de lado os temas mitológicos, bíblicos, históricos e literários, pois o que importa é a criação a partir de uma realidade imediata e não imaginada.

representavam sua própria existência, não havia idealização, simplesmente, ou aparentemente, os pintores holandeses de gênero pintavam o que viam a sua frente.

O Realismo representou muito mais do que uma mudança hierárquica dos gêneros na pintura. Na verdade foi uma atitude estética, que deu seus primeiros passos no final do século XVIII, através da pintura de gênero histórico, e que alcançou a sua maturidade através da consagração do Realismo/Naturalismo, já nas últimas décadas do século XIX, tendo como uma de suas ramificações o Movimento Impressionista francês. O Realismo possibilitou na pintura superar o tradicional modelo acadêmico existente entre o artista e a captação da natureza em seus trabalhos, já em meados do século XIX.

Assim, podemos afirmar que o realismo gerou um novo olhar para as pinturas de gênero, trazendo uma apreciação ao cotidiano e uma expectativa de encontrar nessas telas a representação do real, completa, exata, meticulosa.

Já no Brasil, a pintura de gênero é ensaiada pelos pintores formados no âmbito da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no final do século XIX e início do século XX. A tendência realista, que favorecia as pinturas de gênero, começava a ganhar maior visibilidade [...] começa a desvendar-se para o pintor brasileiro, [...] o chamado quadro de gênero, que escapa sempre ao repertório escolar para procurar a vida social, a criatura humana em seu habitat real⁴⁰ – a qual será objeto de análise nesta dissertação.

Os pintores brasileiros que mais se destacaram na pintura de gênero foram: Almeida Júnior (1850-1899), Rodolfo Amoedo (1857-1941), Belmiro de Almeida (1858-1935), Henrique Bernardelli (1858-1936). Buscamos Almeida Júnior, e notamos que este realiza pinturas de gênero em diferentes momentos: *Quarto do Artista em Paris* (1886), *Caipira Picando Fumo* (1893), *O Importuno* (1898).⁴¹

Malta expressa de forma clara o sentido desse tema – pinturas de gênero, no Brasil:

⁴⁰ CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. 5 V. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. Vol. 4, p.18

⁴¹ <http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia/C/index>.

As pinturas de gênero, principalmente as de fins do século XIX no Brasil funcionavam como espelhos que refletiam cenas estudadas e escolhidas na intimidade da casa, da família, do indivíduo, penduradas nas paredes das casas burguesas – uma auto-imagem de intimidade domiciliar. Esse espelho imaginário levaria para a tela imagens produzidas de acordo com convenções sociais e estéticas, como seus códigos próprios, tornando importante saber quem fez as telas, quando, onde, em que condições, por que foi feito, do que se falou delas e, se for o caso, por quem foram adquiridas.⁴²

Acompanhando a evolução da pintura de gênero, a decoração de interiores inserida nestas telas também teve seu lugar e importância na vida cotidiana representada pelos artistas da época. Os ambientes domésticos tornavam-se mais agradáveis, através da decoração, proporcionando cenas mais atrativas aos olhos pictóricos dos pintores.

Diante deste contexto, abordaremos a representatividade da pintura de gênero a partir da pintura de interiores holandeses do século XVII, principalmente à pintura da Holanda protestante com imagens realistas e ricas em detalhes.

2.2 OS INTERIORES HOLANDESES DO SÉCULO XVII

Ainda que seja possível localizar registros de ambientes interiores em diversas tradições e épocas, a expressão faz referência, sobretudo à pintura da Holanda protestante do século XVII, onde se desenvolve um estilo sóbrio e realista, comprometido com a descrição de cenas rotineiras, de situações da vida diária, de homens realizando seus ofícios, de mulheres no interior das casas e de festas comunitárias. As imagens se particularizam pela riqueza de detalhes, pela precisão e apuro técnico, numa tentativa de registro fiel do que o olho humano é capaz de captar, onde objetos domésticos como tapetes, mesas, toalhas, cortinas, cadeiras e tantos outros são representados.

A pintura holandesa do século XVII se dá em pleno florescimento do realismo na Europa católica, desenvolve-se nos Países Baixos, sobretudo na sua porção holandesa protestante na contramão das formas barrocas que tomam os países da

⁴² MALTA, Marize. A Iconografia dos Objetos Decorativos na Pintura Acadêmica. In: **XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA**, 14 a 18 ago.2006, Rio de Janeiro. Usos do Passado- Anpuh-RJ, Niterói: UFF, 2006. p.7.

Europa católica. Nada mais distante da exuberância barroca, dos temas nobres e dos padrões de beleza que orientam a representação dos corpos na pintura italiana, por exemplo.

A arquitetura na Holanda do século XVII demonstrava a vida simples e natural da nova burguesia, as casas da cidade eram feitas de tijolos e madeira, ao contrário da Inglaterra e França que utilizavam pedras nas suas construções. Os holandeses deste período erguiam suas casas em lotes estreitos, com telhados altos e telhas vermelhas e frontões em níveis diferentes.⁴³

Na primeira metade do século XVII a cidade que mais depressa crescia na Europa era Amsterdã, o maior e próspero núcleo urbano de províncias unidas, com uma população considerável neste período, onde as lojas de artigos de luxo disputavam espaço com os escritórios dos ricos comerciantes, ali encontrava-se de tudo: porcelana chinesa, seda de Lyon, mesas com incrustações de madrepérola em motivos florais e outros matérias de puro luxo. Os prósperos cidadãos da jovem república, não poupavam dinheiro na hora de enfeitar suas casas com objetos domésticos.⁴⁴

Os aposentos que compunham a casa holandesa do século XVII eram mobiliados com capricho, o gosto simples e despojado de seus habitantes era visível, porém, cada peça ou objeto doméstico era o que de melhor o morador poderia possuir, almofadas ricamente bordadas a fio de ouro protegiam a cama ricamente adornada com tecidos nobres como damascos e brocados, tapetes da Turquia com cores sutis, numa residência dessas havia normalmente entre doze e vinte cadeiras de madeira, um par de espelhos venezianos, o móvel mais opulento do burguês holandês era o baú e armários esculpidos onde se guardavam os bens terrenos da família.

Os quadros eram outro objeto de uso corrente, quase todas as classes sociais os possuíam, as representações eram variadas, desde quadros históricos, paisagens urbanas e marítimas, mas os preferidos em todas as classes sociais eram

⁴³ ZUMTHOR, Paul. **A Vida Cotidiana: A Holanda no Tempo de Rembrandt**. Cia das Letras, Círculo do Livro, São Paulo, 1989 (a vida cotidiana) Trad. Maria Lúcia Machado, 391 p.

⁴⁴ CIVITA, Roberto. O mundo doméstico: invenção da vida doméstica. O lar medieval. Nos domínios da família. Cada um com seu castelo. **Ed. 1. Editora: Abril, 1994.**

os quadros que retratavam o cotidiano dos próprios moradores dos burgos, os autores dessas pinturas, num verdadeiro culto a domesticidade, recriavam as minúcias familiares do dia-a-dia.⁴⁵

Discorrendo sobre a presença desses objetos domésticos na pintura, a princípio, optamos por analisar a obra de um pintor holandês do século XVII de maneira particular, Johannes Vermeer van Delft.

Sabe-se que Vermeer produziu muito pouco em vida e que sua produção se caracteriza por cenas de gênero, ou seja, por representações de um mundo privado, no qual suas figuras, na maioria das vezes, femininas, desempenham funções cotidianas, tais como ler uma carta ou cuidar dos afazeres domésticos.⁴⁶ E mais ainda, suas figuras estão sempre inseridas dentro de cômodos banhados pela luz que vem do exterior através de janelas, onde também temos a presença do objeto 'cadeira', foco de nossa investigação, como por exemplo, pode-se ver na obra *Moça com copo de vinho* (1659-1660) e *Homem, mulher e vinho* (1658-1661), Figuras 13 e 14.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ PHILIPPOV, Karin. **A Saudade de José Ferraz de Almeida Júnior: Uma Análise dos Aspectos iconográficos**. Dissertação (mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas IFCH-UNICAMP, São Paulo: 2007.



FIGURA 13 - Johannes Vermeer Van Delft - *Moça com copo de vinho*, 1659-1660

Fonte: *Moça com copo de vinho*, (1659-1660). OST, 78x 67 cm. Museu Herzog Anton Ulrich na Alemanha.

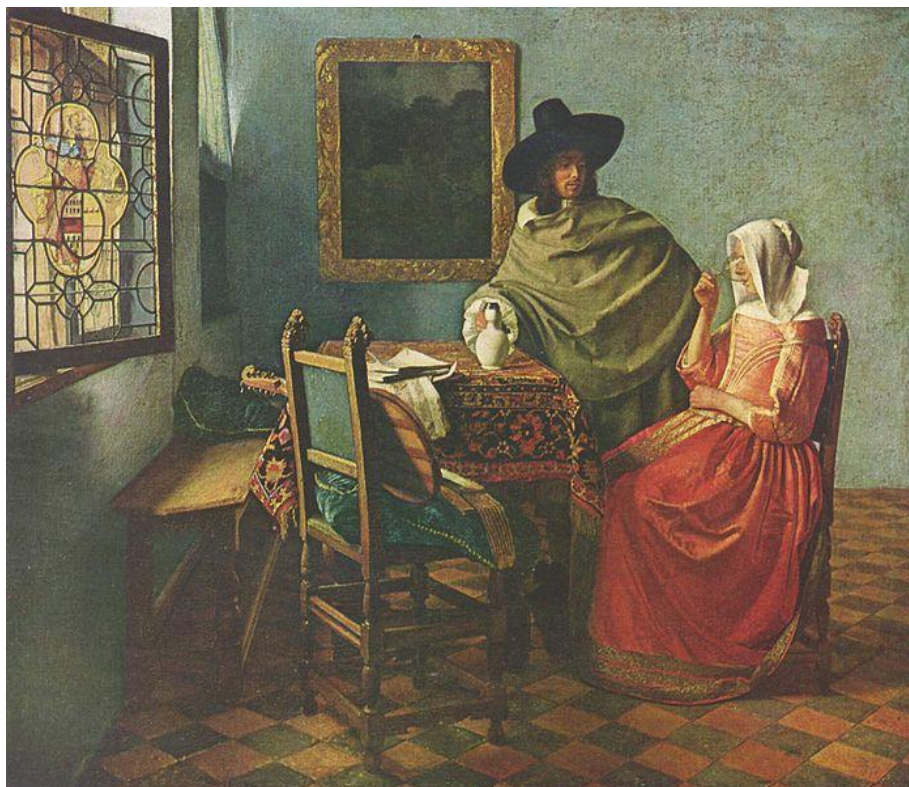


FIGURA 14 - Johannes Vermeer Van Delft - *Homem, mulher e vinho*, 1658-1661

Fonte: Homem, mulher e vinho, (1658-1661). OST, 77x 65 cm. Galeria Gemalde na Alemanha.

Enquanto a Holanda do século XVII vivia esse momento da domesticidade e do gosto da burguesia, o restante da Europa passava por uma série de transformações nos meios de fabricação, tão importantes e tão decisivas que costuma ser conceituada como o acontecimento econômico mais importante desde o desenvolvimento da agricultura.⁴⁷ Esse momento estabelecia as bases do que viria a ser a 'Revolução Industrial', já no século XVIII – esse termo se refere à criação de um sistema de fabricação que se produz em grandes quantidades, a mecanização do trabalho que até então era braçal também foi outro grande fator que definiu a industrialização, e uma série de inovações tecnológicas entre o final do século XVIII e início do XIX, permitindo o aumento constante da produção industrial.

A Revolução Industrial aclamava a potência ilimitada e infalível da máquina, buscando substituir a força física operária. Porém, a Revolução Industrial parece ter mudado os objetos e seus modos de produção, mas não foi capaz de efetivamente intervir no processo afetivo de relação das pessoas com seus objetos de desejo:

⁴⁷ CARDOSO, Rafael (org.). **Uma Introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher Ltda, 2000.

novos objetos, muitos criados pela indústria, vão ocupando o local destinado na domesticidade dos interiores, as paredes e os lugares de afeto. Esses novos objetos parecem revelar os novos tempos. As profundas transformações sociais e culturais ocorridas na Europa estimularam a luta pelos direitos trabalhistas e civis, a organização da classe operária e o surgimento de uma classe média urbana possuidora de um espírito altamente crítico aos regimes políticos instalados após o fracasso das revoluções liberais de 1848. Nesta época ocorreu também o Golpe de Estado que levou ao poder o sobrinho de Napoleão, Louis Bonaparte, restaurando o Império Francês com o título de Napoleão III.⁴⁸

Essas mudanças influenciaram também na pintura, como o fim do monopólio na produção artística em estúdio, proporcionando diversas mudanças nas técnicas e na temática da pintura, assim, com relação à arte desenvolvida na Europa entre os séculos XVIII e XIX, Giulio Carlo Argan em seu livro *Arte Moderna*, observa que os termos “clássico” e “romântico” frequentemente se repetem:

[...] Eles se referem a duas grandes fases da história da arte: o clássico está ligado à arte do mundo antigo, Greco-romano, e àquela que foi tida como seu renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI; o romântico, à arte cristã da idade Média e mais precisamente ao Românico e ao Gótico.⁴⁹

Argan ressalta que o clássico e o românico foram teorizados entre a metade do século XVIII e a metade do século seguinte, causando assim um renascimento destes estilos, o que afetou o gosto e os costumes da sociedade neste momento. Lembramos aqui da imagem de lançamento da cadeira Thonet que num ato de lançar-se ao vazio dos perigos dos grandes edifícios, o faz sedimentada numa mesa de estilo clássico. A tradição como suporte da inovação.

Na pintura dos finais do século XVIII, antes e após a revolução francesa, emerge o neoclassicismo, onde destacamos o pintor Jacques-Louis David (1748-1825), pintor e democrata francês que imitava a arte grega e romana para inspirar a nova república francesa, sendo o pintor oficial da Corte Francesa e de Napoleão Bonaparte, entre as suas obras podemos citar: *O Juramento dos Horácios* (1784), *A*

⁴⁸ TORAL, André. A. No limbo acadêmico - comentários sobre a exposição "Almeida Júnior-um criador de imaginários". Revista ARS, São Paulo, vol.5 n.10, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v5n10/05.pdf>> Acesso em: 16 jun. 2012.

⁴⁹ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna:** do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 262.

Morte de Sócrates (1787), *Os litores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos* (1789), *A Morte de Marat* (1793), *As Sabinas Museu do Louvre* (1799), *Napoleão no Passo de Saint-Bernard* (1801), *A coroação de Napoleão* (1805-1807), sendo ilustrada na Figura 15.



Figura 15 - Jacques-Louis David - A coroação de Napoleão, 1805-1807

Fonte: A coroação de Napoleão (1805-1807). Óleo Sobre Tela. 621 x 979 cm.

Assim, na pintura, as temáticas históricas e neoclássicas perduraram por algum tempo durante o romantismo, como um movimento essencial burguês. Nesta época, o romantismo começa a se formar tendo suas raízes nas pinturas de Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863), que trazia na sua pintura a emoção e a cor, em vez de intelecto e perícia do desenho como base da arte. A *Barca de Dante* foi o primeiro quadro de Eugène Delacroix, a tela lembra “A Barca da Medusa”, do pintor Theodore Géricault, para quem o pintor havia posado, sendo um dos temas preferidos do romantismo. A obra retrata um episódio da época, o salvamento de quinze sobreviventes ao naufrágio da fragata “La Méduse”, perto da costa do Senegal, em 1816, o pintor escolhe o momento em que os sobreviventes finalmente avistaram um barco (Figura 16).



Figura 16 - Eugène Delacroix - *A barca de Dante*, 1822

Fonte: A barca de Dante, (1822). Museu do Louvre - Paris.

Segundo Cristóvão, Eugène Delacroix foi considerado como o grande nome da era romântica de 1800-1850. O pintor desenvolveu um estilo intenso, expressivo e repleto de dramaticidade, sendo entre todos os pintores da época, talvez o mais completo. O Romantismo cede lugar para temas mais relacionados com a classe média, e que passam a atrair mais atenção na sociedade. Para o autor, o romantismo possuía a característica de explorar todas as variantes da arte, visando principalmente à expressão dos sentimentos e tormentos do ser humano. Portanto, a arte Romântica surge rebelando-se contra a Idade da Razão do período neoclássico, o romantismo foi à idade da Sensibilidade.

De acordo com Toral, todas essas mudanças nas técnicas e na temática da pintura, acabariam por criar críticas e a oposição dos chamados “pintores realistas” às diretrizes acadêmicas das escolas oficiais de Belas-Artes, como um processo que ocorreu na produção dos pintores franceses e britânicos a partir de 1850 e nas décadas seguintes. Era uma consequência em parte da frustração e desencantamento diante dos efeitos da industrialização e um desejo de proporcionar à burguesia enriquecida uma nova visão da realidade, mas que se encontrava em quase que total desacordo com as idealizações acadêmicas, passando a expressar

uma maior atenção aos trabalhadores rurais ou urbanos (Figura 17). Era o Realismo que surgia para atender a esta nova percepção humana.⁵⁰



FIGURA 17 - Gustave Courbet - *Mulheres peneirando trigo*, 1855

Fonte: Mulheres peneirando trigo (1855), Óleo Sobre Tela, 131 x 167 cm. Museu de Belas Artes Nantes

Gustave Courbet (1819-1877), foi o artista que liderou o movimento dito “Realista”, e que representou um “divisor de águas” na História da Arte. Mas sendo uma arte cuja principal temática relacionava-se com as classes proletárias ou mais desfavorecidas não alcançaria o seu reconhecimento facilmente. Foi o que aconteceu com o realismo de Gustave Courbet e Honoré Daumier, que sofreram com o boicote ou proibições de expor suas obras nos salões e ou mesmo com uma impiedosa crítica vinda das instituições oficiais.⁵¹ A primeira exposição de pintura de Gustave Courbet ocorreu em 1855, permitindo dar uma maior notoriedade à expressão “Realismo”.⁵² Suas obras foram consideradas revolucionárias ao

⁵⁰ TORAL, André. A. No limbo acadêmico - comentários sobre a exposição “Almeida Júnior”- um criador de imaginários. Revista ARS, São Paulo, vol.5 n.10, 2007.

⁵¹ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁵² Antes, portanto, de ganhar destaque no século XIX e de serem introduzidos na crítica literária, os termos “realismo” e “naturalismo” apresentaram as mais diversas acepções, que se transformaram ao do tempo. A filosofia, a ciência, a arte, e nela, a literatura, o compreenderam de diferentes formas. Na condição de termo filosófico, “realismo” exprimiu a crença na realidade das ideias, por oposição ao nominalismo, doutrina segundo a qual as ideias são apenas nomes ou abstrações, entidades linguísticas desprovidas de existência autônoma. Seu significado só foi alterado no século XVIII, quando, em 1795, Schelling o definiu o sentido inverso ao de idealismo, como “a afirmação da existência do não eu”.

retrataram aspectos pouco usuais na época, da vida no campo e da vida burguesa. Surgiram terríveis críticas e criando por outro lado, uma certa polêmica com relação ao adjetivo “Realista”.⁵³

Durante a pesquisa foram identificadas produções artísticas que serviram, ou que supõem ter servido, de referência estética para o pintor em estudo. Nesse sentido, as obras de Gustave Courbet, dentre outros artistas, contribuíram em questões como temática e técnicas de pintura nas obras de Almeida Júnior. Entendemos que a verdadeira essência da pintura de Courbet, pelo menos em um dado momento, está na conexão entre a pintura realista e a existência de seu criador. Esta reflexão é relevante para compreensão da obra de Almeida Júnior, esta possui contornos próprios, configura uma visão universal do homem.

A partir desta observação, torna-se importante elencar as principais características do realismo, que são:

- a) A não aceitação em fugir da realidade e a exigência de total honestidade na descrição dos fatos;
- b) O engajamento para manter uma conduta bem impessoal para assegurar a objetividade e solidariedade social;
- c) Ativismo visando transformar a realidade.

Uma das facetas do Realismo era o chamado “Naturalismo”.⁵⁴

Os pintores ditos naturalistas abordavam em suas telas, temas como a vida dos camponeses, dos operários nas cidades, as condições do trabalho braçal e as paisagens rurais e urbanas. Na pintura, visou-se desenvolver um estilo com uma objetividade quase que científica, descrevendo friamente a sociedade, sem quaisquer roupagens ou artificialismos, com uma criação artística que se

⁵³ CORRÊA, Patrícia Alves Carvalho. O realismo e o naturalismo: a questão terminológica. Cadernos do CNLF, v.14, nº 4, t. 4, p. 3.043-3.055 agosto, 2009.

⁵⁴ Inserir significado de Naturalismo. O Naturalismo é um movimento surgido em França, na Literatura e artes plásticas, em meados do século XIX. A Pintura baseia-se na representação fiel da natureza, sem recorrer à idealização do Romantismo, captando a “realidade objetiva”, em detrimento da ideia de imaginação ou criatividade dominantes na arte oficial da época. Foi um movimento pictórico que, associado ao Realismo, veio propor uma pintura alternativa ao gosto dominante, abrindo caminho para o futuro Impressionismo. O Naturalismo, a doutrina de Zola, seria tudo aquilo que propiciasse uma análise científica determinista, de tese, enquanto os realistas eram menos enxutos em suas convicções.

assemelhava à do cientista ao analisar os fenômenos da natureza. nas últimas décadas do século XIX, o Realismo alcança o ápice de sua trajetória, através da consagração do Realismo/Naturalismo.

As telas de artistas ditos “naturalistas” começaram a ser expostos nos Salões Anuais da *École National Supérieure des Beaux-Arts* francesa entre 1876 e 1882, período que coincidiu com a permanência de Almeida Júnior em Paris, o que pode ter influenciado decisivamente o artista em sua pintura.⁵⁵

Diante deste contexto, salientamos que o século XIX, vem trazendo o romantismo, seguido pelo realismo e ainda, o viés do naturalismo, movimentos estes que causaram grandes modificações na pintura, e conseqüentemente, aliado a industrialização na própria sociedade europeia, essas modificações interferiram na maneira de morar, vestir, e viver a sociedade daquele século. O glamour do enriquecimento da burguesia necessitava de visibilidade social e cultural.

2.3 A SOCIEDADE E OS INTERIORES DOMÉSTICOS DO SÉCULO XIX

O nome de Belle Époque⁵⁶ corresponde à essa época de glamour da vida cotidiana nos finais do século XIX - - uma época de grande otimismo no futuro da civilização. Uma onda positiva que deu origem ao pensamento Positivista na filosofia do ocidente e na perspectiva dos que desfrutavam dos prazeres e luxos da modernidade. Mas o que acontecia nas ruas pobres de Paris e de outras metrópoles europeias estava longe de ser uma bela época, a situação iria detonar em poucos anos as certezas da razão que na época se encontrava na ciência, nas máquinas e no sistema de produção capitalista. O Art Nouveau (1890-1918)⁵⁷ foi um sucesso enquanto durou a Belle Époque, mas se restringia às ruas dos bairros ricos e ao

⁵⁵ TORAL, André. A. No limbo acadêmico - comentários sobre a exposição "Almeida Júnior"- um criador de imaginários. Revista ARS, São Paulo, vol.5 n.10, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v5n10/05.pdf>> Acesso em: 16 jun. 2012.

⁵⁶ Belle Époque foi um período de transformação cultural na Europa no século XIX e durou até a eclosão da primeira guerra mundial (1914). Foi uma época marcada por profundas mudanças culturais que traduziram novos costumes no modo de viver o cotidiano. Disponível em <http://tipografos.net/designers/art-deco.html>.

⁵⁷ O Art Nouveau foi o primeiro fenômeno de moda em que as tendências da arte foram também aplicados aos objetos. **História do Design.** Disponível em: http://www.estagiodeartista.pro.br/artedu/histodesign/2_design_secxix.htm. Acesso: 21 de março de 2014.

consumo da burguesia ascendente. Na virada do século com a iminência de uma guerra de grandes proporções o movimento diminuiu a sua força. Com a Primeira Guerra Mundial o movimento se centrou nos Estados Unidos e nos anos 20 derivou no estilo decorativo chamado Art Déco.⁵⁸

Porém, faz-se necessário entender primeiramente o período anterior a Belle Époque, ou seja, o oitocentos da revolução industrial que mudou não só a face do mundo conhecido, expandindo os conceitos europeus de civilização a todos os recantos da terra, mas também os modos de pensar a cidade, a casa e os modos de morar e habitar esses lugares de afeto. Foi um dos acontecimentos mais importantes da história moderna e suas consequências políticas, sociais e econômicas, tiveram um alcance mundial, mudando a vida dos mais distantes povos e cidades. Como adverte Arnold Hauser:

O que nos vai interessar agora é o capitalismo moderno, a sociedade burguesa moderna, a arte e as literaturas naturalistas modernas, em suma, nosso próprio mundo, deparamo-nos em toda parte com novas situações, novos modos de vida, e sentimos como se tivéssemos sido desligados do passado.⁵⁹

Mas foi antes deste desfecho dos oitocentos que a partir do século XVIII a economia europeia sofreu forte expansão. A antiga Europa de uma década antes, que vivia dos pequenos núcleos de produção que se espalhavam, pelo continente, havia se modificado, agora as concentrações urbanas se formaram em grande velocidade no começo da revolução industrial. O processo de industrialização não foi simultâneo para todos os países europeus, a Inglaterra foi o primeiro país a sofrer a industrialização e Hauser ainda diz que para alguns autores esta começou em 1740 e para outros em 1780, e que em outros países isso somente aconteceu bem mais tarde. E confirma que no início de século XX quase toda a Europa estava industrializada.

⁵⁸ Arte Déco foi um estilo que surgiu na década de 1920 ganhando força nos anos 30 na Europa e na América do Norte e do Sul e que abrangeu a moda, a arquitetura, as artes plásticas, o design gráfico, a tipografia e o design industrial. O estilo deve seu nome à Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas (em francês: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes), realizada em Paris, Disponível em <http://tipografos.net/designers/art-deco.html>

⁵⁹ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, p. 727, 1998.

A França foi o segundo país a sofrer a industrialização após a revolução francesa e Napoleão, as transformações sociais estavam vivas, o feudalismo estava abolido, o banco central foi criado, aquecendo os investimentos.⁶⁰

Portanto, entendemos que a França tem um forte passado que a remete a esse novo século o oitocentos, porém, acontecimentos anteriores têm direto vínculo com os acontecimentos vividos pela sociedade parisiense do século XIX. Os séculos anteriores, a exemplo do século XVII em França ou, mais precisamente até a consolidação da monarquia absoluta no reinado de Luís XIV, foram essenciais a essa construção e foi caracterizado pela tentativa de reconstrução do Estado operada por Henrique IV (1553-1610) que, tendo subido ao trono após as guerras de religião (1589) que se concluiu com o edito de Nantes (1589), tenta restaurar o poder central e reorganizar o aparelho burocrático que, nos últimos anos estava em ruínas.⁶¹

Reportando-nos a história de Henrique IV, a fim de compreendermos a prosperidade nas artes deste país, sabemos que esse rei teve um curto reinado, mas se esforçou para dar um novo impulso as atividades proto-industriais e artesanais de sua capital Paris, para que esta se tornasse a capital moral e cultural de todo país. Em 1608, o rei abre espaço na Grande Galérie do Louvre e sob sua proteção a um grupo de artistas e artesãos, passo este importante na questão cultural da Paris do século XIX. Estes artistas, artesãos, estofadores, marceneiros, e tantos outros, não tardam em lançar as bases da grande renovação que no reinado de Luís XIV as artes virão a ter em paralelo com a progressiva consolidação da ordem e do absolutismo no interior.⁶²

Assim, após o reinado de Luís XIII a França vai ser governada pelo rei sol, aquele que transformou esse país em modelo de vida e de estilo para o mundo inteiro. A monarquia absoluta no reinado de Luís XIV foi caracterizada, por um lado, por uma crise endêmica e profunda do tecido econômico, político e social e, por outro lado, por um desejo de *grandeur* (*grandeza*), o estado absoluto que tende para

⁶⁰ COTRIM, G. **História Global Brasil e Geral**. São Paulo: Editora Saraiva 2002.

⁶¹ COTTINO, Alberto. **Il Mobile Del Seiscentos, França, Spagna, Portogallo** Novara: Istituto Geográfico De Agostini SPA, 1985.

⁶² Ibid.

a exaltação de si próprio e a promoção de tudo o que de qualquer forma possa prestigiá-lo, foi uma das grandes características do reinado de Luís XIV.

Deste modo, podemos citar o mais completo sistema de manufaturas real já criado, para tanto, através de estudos sobre este tema nos referimos a manufatura real criada na França sob o reinado de Luís XIV e seu superintendente de construções Jean-Baptiste Colbert, estes construíram uma máquina industrial de fabricação de vidros, móveis, tapeçarias, um polo que centralizou todo tipo de oficinas de fabricação de objetos para mobiliar os edifícios reais de Versalhes, a nova moradia do rei.⁶³ Notamos através de nossos estudos que essa manufatura foi pioneira na moderna organização da produção industrial que no oitocentos em França vai se apresentar de maneira efetiva.

Nossos estudos culminam no oitocentos onde o modernismo seria a época de grandes nomes como, Vitor Hugo, Honoré de Balzac, que representam a literatura francesa neste século, e como em todas as manifestações artísticas e literárias, a pintura clássica também entrou em uma nova transformação. Os artistas percebem então que suas criações, ao contrário do que se imaginava no século anterior, não têm a menor possibilidade de interferir no processo histórico.⁶⁴

A citação confirma outros teóricos, que acreditam que a arte não tinha mais um efeito de transformar a sociedade, então desvinculam suas obras da mesma, surgindo assim o Romantismo. E através deste movimento toda a regra racionalista será rejeitada, bem como as tradições, a corte, a academia, enfim toda e qualquer manifestação de autoridade, como coloca Hauser, “[...] o movimento romântico converte-se agora numa guerra de libertação, não só contra as academias, igrejas, cortes, patrocinadores, amadores, críticos e mestres, mas contra o próprio princípio de tradição, autoridade e regra”.⁶⁵

Percebe-se no comentário de Hauser que agora quem vai dirigir a arte não será mais a razão e sim os sentimentos, o romantismo na Europa que se situa entre 1820 e 1850 passa a predominar. A pintura romântica nega a estética neoclássica e se aproxima mais das formas barrocas, como cita Argan, “[...] o classicismo e o

⁶³ DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgar Blucher, 2000.

⁶⁴ HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁶⁵ Ibid., p. 651.

romantismo são duas maneiras diferentes de idealizar, mesmo que o primeiro pretenda ser clareza superior e o segundo passionalidade ardente”.⁶⁶

Ele também cita alguns artistas deste período como José Goya y Lucientes que trabalhou temas diversos, Eugene Delacroix, citado anteriormente, que retratava as pessoas e a agitação das ruas, entre outros. Já Hauser cita: “Todo o século XIX depende artisticamente do romantismo, mas este era ainda um produto do século XVIII, e nunca deixou de ter consciência de seu caráter de transição e historicamente problemático.”⁶⁷

Então, entre 1850 e 1900 surge uma nova tendência estética chamada Realismo, que se desenvolveu ao lado da crescente industrialização das sociedades.⁶⁸

Assim, o autor ressalta que a pintura do século XIX caracteriza-se, sobretudo pelo princípio de que o artista deve respeitar a realidade com a mesma objetividade com que um cientista estuda os fenômenos da natureza. Além da pintura a literatura de Balzac, a escultura, a arquitetura também tendem para o realismo, aonde agora as cidades necessitam de coisa concretas como escolas, bibliotecas, e moradias mais de acordo com a realidade do século. Hauser, fala desta nova arte realista e cita o burguês como o maior consumidor deste período:

O burguês torna-se autoconfiante, impertinente, arrogante e imagina que pode esconder a humildade de suas origens e a constituição híbrida da nova sociedade elegante, na qual o demi-monde, as atrizes e os estrangeiros desempenham um papel sem precedentes mediante meras exterioridades.⁶⁹

O autor afirma que esse novo rico, o burguês de Paris, usa do mau gosto em alguns setores, citando:

Na arquitetura e na decoração de interiores, o mau gosto jamais ditara a moda de forma tão preponderante quanto agora [...]. Para os novos ricos suficientemente abastados para querer brilhar, mas não suficientemente velhos para brilhar sem ostentação, nada é dispendioso ou pomposo demais.⁷⁰

⁶⁶ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 33.

⁶⁷ HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 665.

⁶⁸ FAURE, Élie. **A arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁶⁹ HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.788.

⁷⁰ Ibid.

Confrontando Hauser com outros autores, entre eles, Oates, Argan, percebemos em suas citações que o século XIX, principalmente na sua última metade é caracterizado pela mistura de estilos do passado e materiais desde os mais nobres aos mais comuns, como o papel-machê,⁷¹ usado também na moldagem de móveis e objetos daquela época.

Paris é uma das cidades que este ecletismo acontece com frequência, e sugerem ainda que como exemplo de cidade, “[...] Paris adquire um novo esplendor, um novo ar metropolitano”.⁷² Sob o reinado de Napoleão III, Paris torna-se de novo a capital da Europa, a metrópole do mundo, da diversão, a cidade da ópera, do balé, dos bulevares, restaurantes, das lojas de departamentos, das exposições universais e dos prazeres baratos e principalmente do consumo, como retratava em seus quadros, Manet e mais tarde no século XX no pós-impressionismo, Toulouse-Lautrec.⁷³

Assim, percebemos que essa mistura de estilos, este ecletismo está vinculado à maneira de ser e de ver a vida do ser humano que vivia nesta época de renovação, como cita Charles Baudelaire: “[...] o homem burguês dos finais o século XIX, é dotado de uma imaginação ativa, tem um objetivo mais elevado, ele busca algo, ao qual se permitira chamar de modernidade”.⁷⁴

2.4 A SOCIEDADE E OS INTERIORES DOMÉSTICOS DO SÉCULO XIX NO BRASIL

Entendemos anteriormente que a Europa foi a grande precursora do modernismo e que no Brasil nos finais do século XIX, os mesmos problemas enfrentados pelas grandes metrópoles industriais europeias se repetiram, principalmente em grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Na Europa essa evolução que trouxe a modernidade surge antes do século XIX, já nas últimas décadas do século XVIII vários acontecimentos internacionais ocorreram e se refletiram no Brasil. Até o período que se deu a independência, o Brasil tinha um

⁷¹ OATES, P. B. **História do mobiliário ocidental**. Lisboa: editorial presença, 1991.

⁷² HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁷³ OATES, P. B. **História do mobiliário ocidental**. Lisboa: editorial presença, 1991.

⁷⁴ GILENO, C. H. BAUDELAIRE, Charles. **E a cidade de Paris**. São Paulo, 2003.

cenário continuo continuava agrário, com produção monocultura voltada para a exportação e apoiada na escravidão. Em 1808 Dom João VI e sua grande comitiva, equipada com o tesouro e a biblioteca real chegam a Bahia e neste mesmo ano se transferem para o Rio de Janeiro fundando a capital do Brasil.⁷⁵

Notamos que o Rio de Janeiro, atual capital do Brasil, foi o início dessa modernidade onde o soberano português começou uma série de reformas administrativas, socioeconômicas e culturais abriu os portos e liberou a formação das indústrias. Instituições como o Banco do Brasil, o museu real a imprensa régia foram criadas.⁷⁶

É visível o crescimento das artes que com estas novas instituições e com os artistas portugueses de valor que vieram para o Brasil com Dom João VI, entre eles: Joachim Candido Guilhobel e Henrique José da Silva, aos quais se juntaram artistas brasileiros como José Leandro de Carvalho e Francisco Pedro do Amaral. É fato a importância em 1816 da chegada ao Brasil à missão artística francesa, chefiada por Joachim Lebreton, secretário do instituto de Belas-Artes da França, pouco depois falecido. Entre os artistas da missão artística francesa destacam-se, Nicolas Antoine Taunay e Jean Baptiste Debret, ambos os pintores entre outros também citados. Este grupo de artistas organizou em 1816 a Escola Real de Ciências e Artes e Ofícios, que após dez anos se transforma na Imperial Academia de Belas-Artes.⁷⁷

Continuando nossos estudos sobre o Brasil da modernidade e pelo que nos mostra Donato, fica claro a importância da independência brasileira nos dada por Dom Pedro I, que consagra-se imperador do Brasil, dando a independência a este em relação a Portugal, somente a partir daí o ensino básico será modificado, com a alteração do ensino que se inicia em 22 e com a abertura da Imperial Academia de Belas-Artes e seus cursos em novembro de 1826, vários alunos começaram a frequentar as aulas de pintura e arquitetura.⁷⁸

⁷⁵ PRIORE, M. D.; VENÂNCIO, R. Uma Breve História do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

⁷⁶ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna:** do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁷⁷ DONATO, H. **História dos Usos e Costumes do Brasil:** 500 anos de vida cotidiana: São Paulo, Editores Melhoramentos, 2005.

⁷⁸ Ibid.

A partir daí se desenvolveu vários talentos no desenho e pintura, entre eles o pintor e primeiro diretor da Imperial Academia de Belas-Artes, Manuel de Araújo Porto Alegre ex-aluno da mesma, também o pintor Augusto Müller, Agostinho José da Mota, Johann Moritz Rugendas, Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, entre outros. Em meados do século XIX com Dom Pedro II no poder o império brasileiro conheceu certa prosperidade econômica e se a família real provocou mudanças na primeira metade do século, na segunda foi o café a moldar o jeito de construir e morar.

Notamos que a casa era importante para a burguesia desta época visto que os barões do café mantiveram duas residências, a da cidade e a da fazenda, a casa urbana desse novo burguês era suntuosa. Segundo Donato,

[...] chegava-se a ela por um largo portão com estatueta no alto e amplo o bastante para a passagem de carros puxados por cavalos de boa raça. Salões espaçosos abrigavam bailes e serões musicais, muitas janelas, amplas com vidros, com cortinas de seda, escadarias de mármore, no interior exibiam-se móveis em estilos franceses.⁷⁹

Pelos nossos estudos, e pelo que nos mostra Donato que continua afirmando, “Os fazendeiros ocuparam as cidades fluminenses, paulistas, mineiras, capixabas. Levaram para elas o luxo, os recursos, a maneira nova de viver. “Os palacetes dos ‘barões do café’ eram erguidos com ferragens inglesas, vidros coloridos importados”.⁸⁰

Desta maneira, percorrendo sobre a moradia do oitocentos no Brasil percebemos que outro fator que colaborou com o aumento da população e mistura de culturas no Brasil foi porque desde 1870 e até 1900, cerca de 1.3 milhões de imigrantes fizeram inchar as cidades principais do Brasil, especialmente São Paulo em razão do surto cafeeiro.

Devemos considerar que o café estimulou os negócios e a circulação de riquezas e o crescimento das cidades, percebesse que no Brasil do século XIX é fato ver a mudança radical do modo de ver da sociedade brasileira a qual afetou a forma de morar e a decoração deste século.

⁷⁹ DONATO, H. História dos Usos e Costumes do Brasil: 500 anos de vida cotidiana: São Paulo, Editores Melhoramentos, 2005.

⁸⁰ Idem.

O lar transformava-se em vivenda individualizada local da intimidade. O espaço revestia-se de expressão pessoal, era preenchido com modos de vida que essencializavam as pessoas que nele viviam. O lar, assim, espelhava seus moradores e conhecendo-o, conheciam-se as pessoas; seus objetos seriam perfis e indicadores de um tempo e de uma maneira cultural. “O morador inseria a cultura dentro de casa, uma cultura variada, rica, de diversas procedências, de diversos tempos do passado” (MALTA, 2009).⁸¹

Fazendo uma abordagem sobre estas questões acima citadas notamos que este momento do cotidiano do século XIX no Brasil passa a ser representado nas pinturas de gênero, pinturas que vão funcionar nesta pesquisa como um espelho da intimidade das casas e costumes daquela época. Sendo assim com a vida doméstica em alta no Brasil do século XIX e início do século XX a ideia da beleza nos objetos de decoração garantiam uma imagem de boa posição social. Neste período os quadros de gênero estavam em voga e artistas da época retrataram adornos domésticos juntamente com a vida cotidiana.

2.5 A PRESENÇA DE OBJETOS DOMÉSTICOS NA PINTURA

Cada objeto tem sua história e seu significado. Não apenas aquele gerado no ato de sua criação, mas também todos os significados que a ele foram atribuídos ao longo de sua trajetória. No século XIX, a casa tornava-se representante paradigmática do lugar de guarda desses objetos, esse local a casa trazia à ideia de ordem, proteção, paz, enquanto o exterior significava o caos e a diversidade. O lar era o templo do coração, como diria John Ruskin, “[...] um verdadeiro santuário secular onde a humanidade teria abrigo garantido, os valores morais mais elevados estariam salvaguardados e os sentimentos mais íntimos poderiam ser revelados”.⁸²

Nesse espaço se depositavam todos os bens emotivos do morador os objetos, os revestimentos, a decoração de interiores, cujo valor imanente repousava

⁸¹ MALTA, Marize. **Cultura visual porta adentro e a construção de um olhar decorativo no século 19**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, pp. 60-69, 2009.

⁸² MALTA APUD RUSKIN, John. **Sesame and lilies**, 1865. New York: Metropolitan Publishing Co., 1891. p. 137.

na sua materialidade.⁸³ Deste modo, Malta sugere um cenário no oitocentos em que a domesticidade estava vinculada aos objetos e os interiores e eram representados em pinturas de interiores:

Em fins do século XIX, a decoração dos ambientes domésticos nos principais centros urbanos esteve em evidência, situação que contribuiu para ver a domesticidade como outro lugar para a arte e como foco de interesse temático pelos artistas. Também foi bastante significativa a produção de imagens que focalizavam os interiores domésticos, com cenas corriqueiras envoltas em cenários que mostravam um universo que se encontrava fora do alcance das vistas de estranhos. Essa temática promoveu um tipo de representação dentro da chamada cena de gênero, que poderíamos chamar de 'imagens atrás da porta' ou imagens de intimidade. As telas não apenas descreviam materialmente salas, quartos e outros aposentos, também representavam sensações e sentimentos relacionados com a experiência de estar do lado de dentro.

Dentro desta perspectiva de pinturas de temas de interiores optamos por pontuar alguns artistas que trabalharam essa temática. Consideraremos para nossa apreciação as obras: *Madame Pompadour* (1742) de François Boucher e *No Boudoir* (1872) de Johann Georg Meyer von Bremen. Aproveitaremos a oportunidade para apresentar duas obras do pintor em estudo – Almeida Júnior, são estas: *No Ateliê* (1894) e *O Modelo* (1897).

O primeiro artista apresentado, seguido de sua obra é François Boucher (1703-1770), pintor de Paris. Com dezessete anos, uma pintura de Boucher foi admirada pelo pintor François Lemoyne, que o nomeou como seu aprendiz, trabalhou também para o gravador Jean-François Cars. Estudou em Roma, mas alguns anos depois retorna a França e estuda na *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, onde se tornou um membro do corpo docente em 1734. A partir deste ponto sua carreira foi meteórica, foi promovido a reitor da Academia, tornando-se chefe do *Real Gobelins Manufactory* em 1755 e, finalmente, *Premier Peintre du Roi* (Primeiro Pintor do Rei) em 1765. Boucher, juntamente com o nome de Madame de Pompadour (Figura 18), tornaram-se sinônimo de estilo rococó francês.⁸⁴ A tela em destaque retrata vários objetos domésticos, mas chamamos atenção para a cadeira que compõem o ambiente que se encontra coberta, este modelo é do estilo rococó, suas pernas são caracterizadas como *cabriole*.

⁸³ Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Local: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Museu Imperial, Petrópolis, RJ Data: 19 a 23 de outubro de 2010. Organização: Roberto Conduru; Vera Beatriz Siqueira.

⁸⁴ PALACIOS, Alvar Gonzalez. *A Era de Luís XV*, Editora Martins Fontes. 1991, p.12.



FIGURA 18 - François Boucher - *Madame Pompadour*, 1742

Fonte: Madame Pompadour (1742). Óleo Sobre Tela, 78x 67 cm. Museu França.

O próximo pintor, Johann Georg Meyer von Bremen (1813-1886), conhecido como Meyer von Bremen, era um pintor alemão que se especializou em cenas de gênero – bíblico, camponês e familiar. Enquanto cenas da Bíblia foram os primeiros temas de seu pincel, mais tarde ele voltou sua atenção para os incidentes da vida popular, especialmente entre os Hessian campesinato e, finalmente, o retrato da vida de família em seu aspecto descontraído.

Foi aluno da Academia de Dusseldorf, teve como professores Karl Ferdinand Sohn e Friedrich Wilhelm Schadow. Em 1841, Meyer abriu um estúdio de sua autoria, mas mudou-se para Berlim como sua fama aumentou (1853), foi nessa época que ele pintou especialmente cenas da vida da criança, prestado com humor espirituoso. Foi membro da Academia de artes de Amsterdam e da Ordem de Leopoldo e ganhou a Medalha “Philadelphia Centennial Exposition”, em 1876. Suas obras encontram-se nos museus: National Gallery (Berlim), no Metropolitan Museum of Art (Nova Iorque), no Brooklyn Museum of Art (Nova Iorque) e no Museu de Cincinnati, Ohio, EUA.⁸⁵

⁸⁵ Disponível em: <http://rceliamendonca.wordpress.com/2010/12/26/pintura-johann-georg-meyer-von-breme> Acesso: 17 de março de 2014.

A obra escolhida para representar a pintura de interiores do artista foi *No Boudoir*, 1872 – devido o belo adorno do quarto representado através dos objetos: cortina, tapete, mesa, cadeira, entre outros. Mas chamamos atenção para o requinte da cadeira, ilustrada na Figura 19.



FIGURA 19 - Johann Georg Meyer Von Bremen - *No Boudoir*, 1872

Fonte: *No Boudoir* (1872). Óleo Sobre Tela

Um dos maiores representantes dessa pintura de ateliê doméstica é Almeida Júnior (1850-1899), que em várias telas representa seu espaço de trabalho que também é localizado em sua casa, mostrando assim uma obra ao estilo da pintura em estúdio, cuidando bem da cultura material aí caracterizada. Podemos notar essa variedade de objetos domésticos retratados pelo artista, destaque na tela *No ateliê*, 1894 (Figura 20), para a cadeira em que a modelo está sentada.



FIGURA 20 - Almeida Júnior - *No ateliê*, 1894

Fonte: No ateliê (1894). Óleo Sobre Madeira, 38,5 x 23. Coleção Fadel.

A obra *O modelo*, 1897 (Figura 21), também podemos encontrar um ambiente rico de detalhes. Podemos notar que o ambiente de estar possui vários objetos domésticos, entre os quais: abajur, aparador, quadros, cortinas, e mais uma vez o pintor retrata um cenário adornado com cadeira.



FIGURA 21 - Almeida Júnior - *O modelo*, 1897

Fonte: O modelo (1897). Óleo Sobre Tela, 80 x 65 cm, Coleção particular, São Paulo.

2.5.1 Objeto de Desejo

Para melhor compreensão, introduziremos a abordagem distinguindo a expressão “desejo” do termo “necessário”. Entendemos que este último, refere-se a aspectos que são básicos para a condição humana, e a ausência desses tornaria difícil à sobrevivência do indivíduo.

Assim, podemos definir como necessário todos os elementos fundamentais para a vida humana, como: ter um lugar para morar, ter o que comer e beber, ter o que vestir, ter onde dormir, etc. Porém, verifica-se que essas necessidades passam

a evoluir juntamente com a civilização. Sendo assim, podemos considerar que, as necessidades da sociedade primitiva ou mesmo rural tornaram-se outras com o passar dos séculos, sendo consideradas atualmente como “necessidades do mundo moderno”, dentre as quais podemos destacar: ter acesso à energia elétrica e água potável, ter telefone fixo e/ou móvel, ter televisão, ter um computador, ter um automóvel, ter educação de qualidade, emprego digno, etc.⁸⁶

O tema torna-se mais complexo diante deste contexto, pois o que para uma pessoa é desnecessário ou até mesmo supérfluo, para outra pode ser considerado uma necessidade de primeira grandeza. Diante deste panorama, nos questionamos o que distingue de fato os valores das coisas/objetos? Surge a partir desta pergunta um fator fundamental, que é o desejo.

O desejo é uma manifestação da nossa vontade, é algo que almejamos conquistar, pois acreditamos que esse “objeto de desejo” suprirá nossos sonhos e caprichos. A questão é que, às vezes, desejamos algo além do que podemos ter, por isso a expressão “desejo”. O desejo é totalmente controlado, pode ser modificado a qualquer momento e também postergado, o mesmo não é possível em relação as nossas necessidades.⁸⁷

É notório que muitas coisas fúteis se tornam necessárias diante do nosso desejo, o tal objeto de desejo entra no nosso cotidiano de uma forma contagiante, que no pegamos a imaginar como conseguimos viver tanto tempo sem esse objeto.

Assim, percebemos que o homem é um ser desejoso em suas escolhas cotidianas. Para Freud, no que diz respeito a questão clínica psicanalista, esse desejo se origina de um objeto imaginário perdido no passado do indivíduo, o que gera uma busca alucinada, de objeto em objeto, para satisfazer-se.

O desconhecimento desse objeto perdido é o que nos move nas relações de contigüidade e similaridade entre vários objetos de desejo. Ao se satisfazer com um objeto, logo seguirá uma insatisfação que moverá o indivíduo a procurar um novo objeto, em uma cadeia infinita de significantes. É essa característica do desejo que o define como da ordem do simbólico, sendo satisfeito no plano do imaginário.⁸⁸

⁸⁶ <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2031-6.pdf>.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ http://www.institutotelepsi.med.br/Links_imagens/desejo.htm

Assim, o desejo seria a procura de algo, de um objeto, que preencha um vazio. Portanto, “o desejo é sempre tentativa de satisfação do objeto que está perdido [...]. O desejo é o motor, é o que produz, o que faz o sujeito andar e buscar realizações”.⁸⁹

Essa procura incessante pelo objeto de desejo, fez com que o homem estivesse cercado desses objetos por todos os lados. Em algumas situações, muitos desses nem chegam a ser utilizados, mas estão ali como imagens, ora despertando olhares contemplativos e, por vezes, assumindo o papel de objetos de estimação. Esse acúmulo de objetos surge a partir do século XIX, em virtude da industrialização de mercadorias direcionadas ao ambiente doméstico burguês, em que o objeto de desejo era comprado para garantir a imagem de riqueza e trazer conforto para o interior das casas. Esse processo de decoração de interiores dos lares foi tão crescente que tornou-se impossível imaginar a imagem de uma casa sem objetos de decoração. Sendo assim, a decoração de interiores passou a ter sua relevância na sociedade, proporcionando nobreza familiar.⁹⁰

Diante deste cenário os objetos passaram a ser criados especificamente para cada ambiente, sendo uns próprios para as ambiências domésticas e outros apropriados para espaços públicos, dentre os quais podemos observar:

Telas históricas eram para salões, estátuas eqüestres para praças públicas, balcões para lojas. Gravuras eram usadas em saletas, figurinhas tridimensionais se encontravam sobre consoles e dentro de vitrines, objetos de lembrança ficavam espalhados em gabinetes e quartos. Coisas grandes serviam para fora, pequenos objetos, para dentro. Obras de arte seriam públicas, obras decorativas seriam domésticas. Se as grossas e sólidas paredes das casas pareciam delimitar diferentes territórios e impor um corte epistemológico que forçava compreensões diferenciadas de dois mundos – exterior e interior – elas também possuíam aberturas, tornando-as permeáveis a esses mundos.

Assim, o território da domesticidade muitas vezes ganha objetos para sua decoração de interiores, contudo, dentre os quais a aquele objeto de desejo que se destaca das demais peças e por ser tão inspirador se afirma no espaço em que foi inserido.

⁸⁹ DANTAS, Andreneide. SEIBT, Maria Helena. MERLIN, Joaceri. COELHO, Neuza Laís. **Seminário “O que é o desejo?”**. Leila Aparecida Martins, Psicóloga/Psicanalista e Membro do Instituto Tempos Modernos. Editora Relume Dumar. 02 De Dezembro de 2000.

⁹⁰ MALTA, Marize. **CASA ASSOMBRADA OU CIRCO DOS HORRORES? DISCUSSÃO SOBRE TERRITÓRIOS PARA OBJETOS DO MAL**. In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”, 20 a 25 de set. 2010, Bahia.

3 A CADEIRA COMO OBJETO DE DESEJO NA PINTURA

“Quem terá inventado a cadeira?”
(LISPECTOR, 1966, p. 241)⁹¹

3.1 A CADEIRA: para além da função

Quem terá inventado a cadeira? Se esta pergunta fosse feita por outra pessoa, talvez estivéssemos falando de um objeto funcional. Mas, indagado por alguém da dimensão poética de Clarisse Lispector, somos impelidos a ver a pergunta não como uma indagação, mas como poesia. Uma espécie de “haicai”, um poema visual. Curtos poemas, moldes, vazam emoções, imagens, comparações, sugestões, suspiros, desejos, sonhos de “encanto intraduzível”. Mais que as palavras, constrói-se o sentido pela imagem. Doce objeto que repousa sobre ele, nas madrugadas frias da criação. Companheira de horas edificando palavras; construindo sentidos poéticos. Assim nos parece a cadeira.

Buscando sobre o tema cadeira e pensando no que disse a famosa escritora Clarice Lispector, detectamos uma lacuna na história sobre quem criou ou onde surgiu este objeto? Desde os primórdios da civilização, o ser humano tem procurado algo onde se possam sentar, a princípio sentavam em pedras e troncos de madeira ou qualquer objeto que ficasse acima do chão, permitindo mais conforto. Porém, conforme a sociedade se desenvolvia, o tipo de assento acompanhava sua evolução. Mas, esse objeto, inicialmente funcional, desde sua origem assume configurações que vão além da sua função. Entre os povos indígenas do Xingu, por exemplo, os bancos servem para marcar hierarquias na sociedade, assumindo assim sentidos e funções sociais, mas que apenas práticas, se tornam esculturas funcionais (Figura 22).

⁹¹ NOLASCO, Edgar César. **Clarice: nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001, p. 241.



FIGURA 22 - Cadeiras zoomórficas de tribos do Xingu, Brasil

Fonte: http://galeriabrasiliana.com.br/galeria/wp-content/uploads/2013/08/553_trabalho.jpg

Pelas imagens acima, observamos que entre as sociedades mais simples, o objeto para se sentar (questão funcional) já ganha contornos simbólicos que ultrapassam o funcionalismo. Pose perceber, carregado de signos sociais e culturais, que o objeto “cadeira” – expresso aqui de modo generalista – trás para si valores identitários de um povo ou grupo social, revelando, inclusive, questões da hierarquia social.

Observamos que os nobres e ricos se sentavam em almofadas sobre uma base e o povo no chão. Assim, enquanto objeto simbólico a cadeira tem poucos equivalentes, esta se encontrava muitas vezes sob a forma de trono que expressava sentido de poder e de autoridade.⁹²

Sabe-se que a primeira sociedade a utilizar móveis – de modo geral no lugar de habitar foi a egípcia – aproximadamente 3.500 a.C. Alguns modelos de mobiliários conhecidos atualmente também eram utilizados no Egito, como: cadeiras, bancos, mesas e cama. A mobília egípcia era composta também pelos móveis cerimoniais, que representava o poder, como por exemplo, o trono, este em sua maioria era destinado ao Faraó desse povo, esse era autoridade máxima,

⁹² FIELL, Charlotte, FIELL, Peter. 1000 chairs. Itália: Taschen, 1997.

chegando a ser considerado um deus na terra. O trono era representado pela cadeira.⁹³

A tradição de preservar os mortos e seus pertences possibilitou, em 4 de novembro de 1922, a descoberta de vários móveis na tumba do jovem Faraó Tutankhamon (reinou entre 1332 e 1322 a.C.). Entre os tesouros encontrados no túmulo, no Vale dos Reis em Luxor, consta um baixo-relevo em ouro retratando uma cena da vida privada da família real. Essa obra surge em diversas representações artísticas egípcias, sendo uma das mais conhecidas, na qual o faraó Tutancâmon é retratado em sua cadeira e sua esposa aparece aplicando óleos em seu corpo em manifestação de afeto (Figura 23).⁹⁴



Figura 23 - Faraó Tutankhamon sentado no trono, representado por uma cadeira

Fonte: <http://www.descobriregipto.com/objectos-do-tesouro-de-Tutankhamon-do-museu-egipcio.html>.

⁹³ Disponível em: <http://decor-acao.blogspot.com.br/2011/02/o-mobiliario-na-antiguidade-pt1-egito.html>. Acesso: 19 de março de 2014.

⁹⁴ Disponível em: <http://decor-acao.blogspot.com.br/2011/02/o-mobiliario-na-antiguidade-pt1-egito.html>. Acesso: 19 de março de 2014.

Em análise visual do objeto, é possível observar que o faraó está sentado num trono com coxins, representado por uma cadeira, enquanto os seus pés estão num pedestal, que lembra uma banqueta, decorado de figuras núbias e asiáticas. O rei veste uma saia prateada com um cinto central, uma peruca azul de vidro e uma coroa. A rainha Ankhsenamon, em pé, pousa uma mão no ombro do Faraó como um sinal de ternura e na outra uma taça de unguento perfumado. Está ornada com uma peruca de vidro azul, e ainda, um diadema de Uracuse que suportam o disco, duas plumas e dois chifres alongados. O vestido é de prata e incrustações de pedras semi-preciosas. O curioso na obra é que o casal real encontra-se calçado de um só par de sandálias, possivelmente era um sinal de união entre os dois.⁹⁵

Entre os bens encontrados no túmulo, constam ainda seis cadeiras fabulosas. Mas, uma se destacou por sua beleza, esta representa o trono do Faraó Tutankhamon, e pode ser observada na Figura 24.



Figura 24 - O trono de Tutankhamon - cadeira de madeira revestida de ouro

Fonte: <http://www.descobriregipto.com/objectos-do-tesouro-de-Tutankhamon-do-museu-egipcio.html>.

⁹⁵ Disponível em: <http://www.descobriregipto.com/objectos-do-tesouro-de-Tutankhamon-do-museu-egipcio.html>. Acesso: 19 de março de 2014.

Ao analisarmos o objeto nota-se que a cadeira de madeira é revestida de ouro, e ornamentada com pedras preciosas e semipreciosas, e ainda pedaços de vidro policromados. Os braços do trono são duas serpentes asadas portadora da coroa dupla e guardiãs do cartucho do rei. As patas frontais do trono são duas cabeças de leão terminadas, como um sinal de poder. Por cima, no centro, os raios do Sol do deus Aton terminam por mãos, dando o sinal da vida Ankh ao rei e ao casal real. O pedestal de frente para o trono é de madeira gessada e dourada, e incrustada de faiança e pedras azuis. O pedestal dos pés representavam seus inimigos tradicionais da época – os asiáticos e os núbios, significando que os inimigos do Egito estavam submissos ao poder do Faraó. Podemos observar na decoração frontal do encosto que a ilustração da figura apresentada anteriormente se faz presente nesta cadeira, retratando o jovem faraó Tutankhamon sentado no seu trono. Já na decoração posterior do encosto encontram-se quatro cobras como sinal de proteção. Consta também inscrição em Hieróglifos, duas dedicadas ao rei e uma dedicada à rainha que indicam os seus nomes e títulos reais.⁹⁶

Infelizmente não foram encontrados vestígios que identificasse os artesãos e trabalhadores que produziram o túmulo do Faraó Tutankhamon e suas riquezas, mas referente a essas figuras anônimas, entendemos que eram homens e mulheres que através do trabalho oferecido aos soberanos egípcios, puderam garantir que a grandeza do Estado egípcio se perpetuasse no tempo, por meio de suas obras artísticas.⁹⁷

Atualmente esses objetos e tesouros estão expostos no Museu Egípcio do Cairo.⁹⁸

Esse objeto de desejo do ser humano, mais do que qualquer outro móvel, tem a função de ser um termômetro das mudanças sociais. Enquanto esse objeto tem uma função específica que é o sentar, a história desse mobiliário lhe confere vários modelos, estilos e fases, conforme a época e a necessidade para qual foi usada, como exemplo podemos citar a cadeira de balanço. Essa cadeira além do sentar,

⁹⁶ Disponível em: <http://www.descobriregipto.com/objectos-do-tesouro-de-Tutankhamon-do-museu-egipcio.html>. Acesso: 19 de março de 2014.

⁹⁷ Disponível em: <http://mestresdahistoria.blogspot.com.br/2012/06/roteiro-de-estudo-arte-no-egito-antigo.html>. Acesso: 19 de março de 2014.

⁹⁸ Disponível em: <http://www.descobriregipto.com/objectos-do-tesouro-de-Tutankhamon-do-museu-egipcio.html>. Acesso: 19 de março de 2014.

proporciona também conforto para quem senta nela, a pessoa até se esquece do objeto e transporta sua emoção momentânea a outros pensares, como cita Rodrigo Naves na introdução de seu ensaio sobre a arte: “O vento e o moinho”, na sua narrativa ele fala das lembranças contidas naquele objeto. “A cadeira não é um objeto simplesmente, mas sim a memória e as lembranças de quem já passou por ela, as recordações das alegrias, das frustrações e as tristezas pensadas”.⁹⁹

Podemos pensar então, que alguém com amor por si mesmo, buscando um conforto maior para o seu corpo, e um objeto para refletir e pensar além de descansar foi o motivador para a criação da cadeira. Assim, podemos constatar que as cadeiras são inseridas facilmente no nosso cotidiano, seja em casa, no trabalho, recepções de escritórios, consultórios, bancos, entre outros ambientes. Atualmente ainda existem cadeiras para determinadas pessoas e poderes, esse simbolismo de poder é tão sutil que a sua existência, frequentemente, só fica registrada no inconsciente.¹⁰⁰

Assim, desde os primeiros registros até os dias atuais as cadeiras refletem as aspirações e os pontos de vista sociopolíticos de quem as usa, deixando expostas as suas personalidades e classes sociais. Mais do que qualquer outro tipo de mobiliário, a cadeira conduz-nos a um conhecimento da alma humana. Depois os séculos se seguiram e nunca mais ninguém prestou realmente atenção a uma cadeira, pois usá-la é apenas automático. Porém, o seu Design sempre ressurgiu com novos formatos e materiais, mas sempre se mantém como sempre foi, para sentar e relaxar, mas também para identificar social e culturalmente o grupo a que pertence ou que representa.

Neste aspecto, só tomamos o nosso objeto de investigação, a presença de uma cadeira estilo Thonet na pintura de Almeida Júnior, somos impelidos a lembrar que esta cadeira figurava livremente nos cabarés franceses do fim do século XIX, mas também era objetos presentes nos lugares de afeto de personalidades como Picasso, Lenin, Bacon, dentre outros que moveram as vanguardas sociais e culturais naquele momento histórico. A isto, dedicaremos uma reflexão mais a frente nesta

⁹⁹ NAVES, Rodrigo. **O Vento e o moinho: ensaios sobre a arte moderna e contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 507-509.

¹⁰⁰ FIELL, Charlotte, FIELL, Peter. 1000 chairs. Itália: Taschen, 1997.

dissertação; por hora nos ateremos à história da cadeira enquanto objeto de desejo nos lugares de habitação.

3.1.1 A evolução da cadeira submetida aos caprichos da sociedade

Colecionar objetos e atribuir-lhes valores simbólicos para além de sua funcionalidade parece ser um forte traço da cultura humana. Assim, os objetos utilitários que aprendemos a construir no processo de adequação e conforto da vida cotidiana não restringem sua existência à mera função utilitária inicialmente a eles determinada. Atribuímos-lhes valores simbólicos que os ressignificam e os colocam numa dimensão volitiva.

Assim, o estudo moderno dos objetos deve considerar o seu papel social, mas também a sua significação subjetiva como objeto de desejo. “Se a sociedade moderna se configura mais do que nunca como um ‘sistema de objetos’, [...] então se faz necessário abordá-la não apenas pela abordagem do ‘sistema’, mas também pelo estudo dos ‘objetos ‘ que o constitui”.¹⁰¹

Para o andamento desta dissertação, faz-se necessário entender um pouco do processo de significação do objeto que podemos atribuir a ele a ideia de imagem geradora da investigação em tela: a cadeira.

Não podemos iniciar uma reflexão sobre a imagem da cadeira sem antes considerar que essa com função inicialmente utilitária, se coloca como um objeto no campo fenomênico da percepção humana. Ora, todo objeto apreendido pela nossa percepção nos causa uma atmosfera de sentimentos, sejam eles bons, curiosos, de desprezo ou de desejo. Para Bonsiepe, “o objetivo da retórica não consiste só em convencer, mas também, e, sobretudo, em seduzir”.¹⁰²

Se algo traz prazer, ele passará a ser belo e sedutor, despertando paixões e ressignificações. Quando um objeto é analisado pelos sentidos, ele é percebido de duas formas simultaneamente, a primeira é a percepção consciente, que reconhece o objeto como necessário, já a segunda se trata da percepção emocional, que lhe

¹⁰¹ CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

¹⁰² BONSIEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, p. 270, 2011.

confere valor simbólico e sensível. “Todos os homens desenvolveram os dois fatores mais ou menos intensamente. Em alguns casos predomina o intelecto, em outros o sentimento”.¹⁰³

Assim, nossas considerações sobre o objeto “cadeira” se constroem a partir de uma possibilidade inerente aos objetos da percepção, por serem emocionalmente contaminados pela nossa percepção e necessidade de afeição. E, considerando que somos seres sociais, há nesta matriz sensível de ressignificação um forte elemento de mediação com os costumes e a cultura, no momento que esses objetos são produzidos e/ou percebidos pelos sujeitos.

Fazendo uma abordagem sobre questões que permearam a história da sociedade, e como, os objetos de determinadas épocas se submetiam aos caprichos da moda e funcionavam como valores simbólicos da época a que diziam respeito. Destacamos algumas cadeiras que fizeram história, entre as quais: a *Cadeira Estilo Luís XV* (1723), *Cadeira Estilo Luís XVI* (1782) e a *Cadeira Estilo Vitoriano* (1851).

A primeira cadeira a ser apresentada é a Luís XV, esse famoso estilo de decoração de interiores e mobiliário surgiu século XVIII no reinado do rei da França Luís XV (1730-1774), sua criação está intensamente relacionada à figura feminina, a maior inspiração para criação deste estilo foi Madame de Pompadour, amante do rei, foi sua incentivadora na criação de trabalhos artística. A Cadeira Estilo Luís XI, por causa dos enormes vestidos usados pelas mulheres desta mesma época na França, tiveram os braços recuados para que as amplas dobras de seda multicolorida caíssem graciosamente pela tapeçaria *petit-point* que forrava os assentos. É um móvel elegante e com muitas curvas, têm as pernas recurvas e repletas de entalhes (Figura 25).¹⁰⁴

O Rococó, período histórico no qual se enquadra o estilo de Luís XV, foi um momento de transformações de uma sociedade ocidental que muito influenciou o mundo. A corte Francesa era admirada e respeitada desde a época de Luís XIV, o rei que construiu Versalhes e uma corte poderosa e forte.¹⁰⁵

¹⁰³ LABACH, Bernd. **Design Industrial**: Bases para a configuração dos produtos industriais. São Paulo: Edgard Blücher, 2001. 206 p. Traduzido por CAMP, Freddy Van.

¹⁰⁴ Disponível em: <http://nostalgiedec.blogspot.com.br/2011/03/de-que-rei-sou-eu-poltronas.html>. Acesso: 20 de março de 2014.

¹⁰⁵ PALACIOS, Alvar Gonzalez. **A Era de Luís XV**, Editora Martins Fontes 1991.



FIGURA 25 - Louis Delanois - Cadeira Luís XV, 1723

Fonte: Cadeira em nogueira (1723), estilo Rococó. Museu do Louvre, Paris.

A Paris da cadeira Luis XV era a Paris dos grandes *Châteaux*, do conforto, de quando a nobreza ainda ditava a moda e os costumes. O móvel da sociedade francesa do século XVIII tinha que se adequar aos costumes e ou equipamentos culturais da época, sendo pensados para além do conforto do usuário, garantir a este sua inserção num determinado contexto social simbólico – no caso, a nobreza francesa, convidando ao prazer, ao descanso que a própria sociedade desta época solicitava.

Na mesma França, no reinado de Maria Antonieta (Figura 26) no século XVIII, percebe-se na imagem da retratada um vestido que contém laços e guirlandas, as roupas refletem o momento que a corte estava vivendo, uma vida de satisfação dos prazeres, grandes festas e banquetes, ainda longe da revolução francesa.



FIGURA 26 - Elisabeth-Louise Vigée-le Brun - Maria Antonieta, 1779

Fonte: Maria Antonieta em trajes de corte (1779). OST, 276 x 193 cm. Palácio de Versalhes, França.

Diante da tela, percebemos que os vestidos não eram simples roupas, mas sim obras arquitetônicas. Eram cheios de detalhes ornamentais, aparentemente difíceis de vestir, e estes adornos são usados nos estofos das cadeiras, assim como elementos arquitetônicos, ornamentos estes que foram encontrados nas ruínas e nos objetos das escavações de Herculano e Pompeia – cidades romanas descobertas por arqueólogos e estudadas no século XVIII. A Cadeira Luís XVI surgiu após o estilo Luís XV, na segunda metade do século XVIII no reinado de Luís XVI de Bourbon (1774-1791), neto de Luís. Possui o estilo considerado o de maior impacto entre os estilos franceses, diferencia-se por sua rigidez, que por vezes foi resgatado pelos séculos posteriores. Possui leveza, encosto arqueado e as pernas retas compostas de estrias paralelas, como na Figura 27. ¹⁰⁶

¹⁰⁶ Disponível em: <http://nostalgiedec.blogspot.com.br/2011/03/de-que-rei-sou-eu-poltronas.html>. Acesso: 20 de março de 2014.



FIGURA 27 - Georges Jacob - Cadeira Estilo Luís XVI, 1782

Fonte: Cadeira em nogueira dourada com tecido estampado (1782), estilo neoclássico. Museu de Artes Decorativas, Paris.

Percebe-se que novamente a sociedade da época ditava a moda e influenciava o design dos objetos e móveis. No século XIX não foi diferente, esse foi marcado pela Era Vitoriana (1837-1901) no reinado da Rainha Alexandrina Vitória Regina, “Rainha Vitória” (1837-1907), considerado o maior reinado da história da Inglaterra e marcou uma era muito importante para a cultura inglesa:

No seu reinado as artes, as ciências e a tecnologia foram desenvolvidas em um espaço de tensão entre a tradição do passado e a modernidade. O estilo vitoriano, do qual os ingleses se orgulharam, se estendia aos objetos, móveis, roupas, tecidos, gráfica, arte, arquitetura, paisagismo e design de interiores. Sua influência chegou a muitos outros continentes e durou mais de um século.¹⁰⁷

A Rainha Vitória era apreciadora de artes, desempenhou a prática da pintura até setenta anos. A Figura 28 retrata um momento em família, com esposo e filhos.

¹⁰⁷ Disponível em: http://www.estagiodeartista.pro.br/artedu/histodesign/2_design_secxix.htm. Acesso: 20 de março de 2014.



Figura 28 - Franz Xavier Winterhalter - *A família da Rainha Vitória e do Príncipe Alberto*, 1846

Fonte: <http://estoriadahistoria12.blogspot.com.br/2013/05/rainha-vitoria-24051819-22011901.html>.

O design vitoriano foi grandemente influenciado pelo crítico de arte e medievalista John Ruskin (1819-1900), o arquiteto, designer e teórico Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) e artesão, poeta, outrora pintor e arquiteto William Morris (1834-1896). Esses célebres artistas reafirmaram o grande valor da cultura clássica greco-romana e medieval, através da relação de sua arquitetura e design. Baseado na cultura romântica da época, podemos observar que existia um saudosismo dos tempos passados por parte desses grandes homens, mas havia também o medo e a insegurança gerada pelas decorrências da Revolução Industrial. Mas por outro lado, a sociedade industrial estava satisfeita com o desenvolvimento Industrial da época e seus resultados.

Entretanto, muitos tinham a concepção que apenas o material era priorizado, e que as preocupações espirituais eram secundárias, o que poderia refletir nas questões sociais. Diante deste contexto, Ruskin entendia que a arte poderia promover o equilíbrio entre o progresso material e espiritual.

Em sua trajetória profissional Ruskin se destacou pela sua “erudição na escrita e a fantástica habilidade de representação, mediante o desenho e a aquarela”.¹⁰⁸

Produziu muitos livros de história e crítica de arte, seus livros traziam para a sociedade britânica, que a arte estava intrínseca as condições morais de uma sociedade: “o sinal visível da virtude nacional”.¹⁰⁹ Ruskin despertou o interesse dos adeptos ao gosto vitoriano, pois os mesmos encontravam palavras moralmente edificantes em seus trabalhos. Para ele o que dava vida a uma obra de arte era o propósito moral.¹¹⁰

Ruskin admirava o desenho dos arquitetos Samuel Prout e Clarkson Stanfield que tinham por temática a arquitetura medieval, gerando em Ruskin uma predileção especial pelo gótico. Para ele a arquitetura gótica era digna para se estudar e contemplar, entretanto, à arquitetura renascentista e classicista não tinha a mesma admiração do crítico de arte, pois considerava sua representação um declínio do ser humano.¹¹¹ Em sua concepção, esta arquitetura expressava sensualidade e a crença no intelecto humano, enquanto a arquitetura gótica expressava a majestade de Deus.

Augustus Welby Pugin Northmore (1812-1852) também compartilhava dos mesmos ideais que Ruskin. Era arquiteto, designer e teórico, seus escritos foram relevantes no desenvolvimento da arquitetura do século XIX, mobiliário e artes decorativas. Pugin, também propôs o regresso ao estilo gótico – sua visão expressava melhor a espiritualidade cristã, propunha um design baseado ao retorno à beleza da natureza, se opondo às novas tendências à beleza das máquinas. Para Ruskin e Pugin a beleza devia expressar uma função social: “só pode ser belo aquilo que é bom”, esta era uma ideia medieval que explicava a beleza como a materialização do bem.¹¹²

¹⁰⁸ Disponível em: http://www.eesc.usp.br/babel/Ruskin_biografia.htm. Acesso: 21 de março de 2014.

¹⁰⁹ EFLAND, A. **A História da Arte-Educação**: correntes intelectuais e sociais no ensino das Artes Visuais. Nova Iorque: Teachers College Press. p. 305, 1990.

¹¹⁰ Disponível em: http://www.eesc.usp.br/babel/Ruskin_biografia.htm. Acesso: 21 de março de 2014.

¹¹¹ Disponível em: http://www.eesc.usp.br/babel/Ruskin_biografia.htm. Acesso: 21 de março de 2014.

¹¹² ECO, Umberto. História da feiura. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

Em 1836 Pugin produziu sua obra-prima “Contraste”. Esse livro gerou polêmica para aquela época, pois defendia a fé e as estruturas sociais da Idade Média como modelo ideal para sociedade, e ainda aclamava um retorno ao estilo gótico medieval.¹¹³

Pugin foi considerado o mais influente arquiteto britânico no início da era vitoriana, foi o arquiteto da Rainha e autor do Parlamento inglês. Após a destruição do Palácio de Westminster (1834), pelo fogo, durante sua reconstrução Pugin foi convidado por Sir Charles Barry para fornecer projetos de interiores, assim ficou responsável por grande parte da sua decoração interior (Figura 29).¹¹⁴ Mesmo com sua curta trajetória profissional, criou incontáveis trabalhos:

Em uma vida profissional maduro de pouco mais de uma década e meia ele criou incontável milhares de soberbamente belos desenhos de edifícios, mobiliário, vitrais, cantarias, cerâmicas, metais, jóias, têxteis, papel de parede, decoração de apartamento e ilustrações de livros.¹¹⁵

Seu legado foi o estilo e filosofia da arquitetura que alcançou em cada canto da vida vitoriana, influenciou escritores e estilistas como, Ruskin e Morris. Seus sentimentos e ideais foram expressa através da arquitetura e na arte pública e privada da Grã-Bretanha, alcançando o mundo.

Percebe-se diante do contexto apresentado, que a estética e moral vitoriana conquistou o coração da burguesia britânica do século XIX. O estilo gótico e suas formas orgânicas estilizadas com linhas marcadas e os arabescos com decoração austera e volumes geométricos predominavam, seja na arquitetura, decoração, paisagismo e artes gráficas.

¹¹³ Disponível em: <http://www.britainexpress.com/History/bio/pugin.htm>. Acesso: 21 de março de 2014.

¹¹⁴ Pugin. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. [Consult. 2014-03-21].

¹¹⁵ Disponível em: <http://www.puginfoundation.org/>. Acesso: 21 de março de 2014.



FIGURA 29 - A. W. N. Pugin - Câmara dos Lords, 1847

Fonte: http://cidademedieval.blogspot.com.br/2012_06_01_archive.html.

O estilo romântico ou vitoriano reflete nitidamente o gosto complicado da época, no qual imperam a ostentação e o luxo. As casas se mostram saturadas de móveis escuros e carregados de ornamentos e estilos passados, porém, muitas partes destes móveis já são produzidos pela máquina devido a presente contaminação da revolução industrial, como no caso dessa cadeira com encosto em forma de balão, em uso no estilo vitoriano na Inglaterra, na qual o *capitonné* era usado nos estofados e foi tipicamente criado neste período devido a introdução da mola nos estofos, dando a possibilidade de produção mecanizada de parte deste objeto (Figura 30).¹¹⁶

A Cadeira Vitoriana surge na segunda metade do século XIX, durante a Era Vitoriana - reinado da Rainha Vitória. Devido a seu estilo peculiar, tem como principal característica o conforto, pois é acolchoada em *capitonné*, podendo ser

¹¹⁶ *Seleção do Reader's Digest*, Lisboa, 1975.

encontrada completamente revestida ou com braços e pernas de madeira a mostra.¹¹⁷



FIGURA 30 - Cadeira Estilo Vitoriano, 1851

Fonte: Cadeira com encosto em *capitonné* em carvalho, década de 1851. Coleção particular, Londres.

As ideias de Ruskin e Pugin foram seguidas pelo discípulo William Morris, o artesão, poeta, outrora pintor e arquiteto. Observamos até aqui, que a partir da Revolução Industrial uma alteração se deu no processo de fabricação, o que antes era manual (artesanal) passou a ser mecânica, com a utilização de máquinas e de uma produção em série. A matéria prima desde então também mudara; a partir deste período podemos notar o surgimento de novos materiais e aplicações na fabricação. O ferro (fundido ou forjado), aço, cerâmica, vidro e concreto armado são grandes exemplos de materiais que foram produzidos em escala industrial no século XIX, usados primeiramente na engenharia e arquitetura, posteriormente em objetos de uso cotidiano, como o mobiliário.

¹¹⁷ Disponível em: ostalgiedec.blogspot.com.br/2011/03/de-que-rei-sou-eu-poltronas.html. Acesso: 20 de março de 2014.

A Revolução Industrial, que foi um conjunto de mudanças técnico-científicas ocorrido em meados do século XVIII, trouxe um profundo impacto no processo produtivo e consequentemente uma mudança nos níveis sócio-econômico. Essa mudança acabou por gerar uma acumulação de capital e também uma mudança no consumo da sociedade da época. Em um mundo que a cada dia mais se produzia e gerava novos desejos de consumo, a interface usuário-objeto foi alterada.¹¹⁸

Essa mudança no método de produção de mobiliários aumenta a oferta e diminui os custos devido à padronização estabelecida. No entanto, no início, sem o domínio das possibilidades oferecidas por máquinas e materiais, o mobiliário ainda permanecia com formas rústicas, linhas pesadas e proporções menos elegantes, o que acabava por gerar um produto não harmonioso e nada original, já que geralmente eram copiadas de linhas passadas.

A partir desse quadro, Morris dá início ao movimento *Arts and Crafts*, que propunha a busca por formas elementares e puras, e rejeitava a máquina e todo processo de industrialização, alegando que essa separação do pensar e fazer não fazia bem à sociedade. O que tinha valor era a época medieval com seus artesãos e o modo de vida simples.¹¹⁹ “Em 1861 fundou uma companhia para produzir o tipo de objetos que pretendia ver em todas as casas e que via a chamar-se Morris & Co.”¹²⁰

Simultaneamente a essa negação de Morris de utilizar a tecnologia para produção, Michael Thonet lança mão de toda tecnologia inovadora da época - o vapor - para desenvolver o processo de fabricação de suas cadeiras. Na Áustria, Thonet dá início a pesquisas sobre o torneamento a vapor da lâmina de madeira e também a padronização de peças, que acabaram por condicionar a produção em massa com uma reduzida linguagem formal, levando em conta apenas a função, o conforto e a difusão da beleza.

¹¹⁸ BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. p. 51, 1973.

¹¹⁹ OATES, Phyllis B. **História do Mobiliário Ocidental**. Tradução Mário B. Nogueira. 1ª Ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

¹²⁰ Guia da Arte Nova Editorial Estampa William Hardy Lisboa, Tradução Iolanda González Sabó, p. 14. 1996.

3.2 A CADEIRA DE MICHAEL THONET DE MADEIRA VERGADA E SUA PRODUÇÃO

As transformações ao longo do século XIX trouxeram grandes modificações que irão afetar desde a ordem e as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço das pessoas seus modos de perceber os objetos ao seu redor, de reagir aos estímulos luminosos e todo o seu entorno.¹²¹

O design do mobiliário será afetado pelas novas tendências da época: a intimidade, a interiorização da família no ambiente íntimo da moradia será valorizada e as identidades pessoais resguardadas, sendo assim, o mobiliário assumirá um importante papel neste contexto. Vale destacar que com a crescente valorização de uma dimensão psicológica do sujeito, com os estudos da psicanálise, um valor afetivo de ordem pessoal ganha contornos não vistos anteriormente.

No século XIX os estilos e tendências do mobiliário expandem-se rapidamente pela Europa, com influências nos diversos países que tem a Europa como modelo. Ditam a moda, neste domínio, a França, para os estilos de mobiliário de uso palaciano, e a Inglaterra, para os móveis de caráter burguês.¹²²

Antes dos oitocentos, reiteramos, não existia a ideia de domesticidade, a casa era apenas um abrigo, uma forma de se proteger e o mobiliário, mais especificamente a cadeira, não era um objeto de uso corrente para todos (o banco ou banquetas eram mais populares), mas sim para uma camada mais elevada da sociedade. Então, parece-nos possível afirmar que a casa teria o significado de esconderijo, lugar preservado onde ninguém, exceto os moradores, pudesse entrar. Um lugar assim não teria nenhuma função doméstica nem características pessoais em seu interior. A moradia é o nascimento de uma sociedade industrial, a evolução tecnológica e o aparecimento de novos materiais, introduziram novos elementos na produção de casas, não mais limitadas pelo uso imperativo de pedra, tijolo, madeira e barro.¹²³

¹²¹ NOVAIS, Fernando A. (Coord. Geral); SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida privada no Brasil: república**. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, p. 7-48, 1998.

¹²² *Seleção do Reader's Digest*, Lisboa, 1975.

¹²³ FOLZ, Rosana Rita. **Projeto tecnológico para produção de habitação mínima e seu mobiliário**. 2008. 371 f. Tese (Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

Essas novas possibilidades construtivas, principalmente o uso de ferro fundido e vidro, deram um novo ar às construções e consequentemente, à necessidade de repensar o mobiliário destes novos espaços de habitação, e estes móveis e objetos passam a ser elementos de desejo do morador, adquirir uma peça dessa passa a ser sinônimo de valor moral no século XIX.

Neste contexto, um carpinteiro entalhador chamado Michel Thonet (1796-1871) deu início a uma grande experiência com madeira laminada e arqueada a vapor, que resultou na “cadeira Nº 14” a mais fabricada da história, com 60 milhões de exemplares, uma das primeiras produzida em série (Figura 31) . As cadeiras inovadoras em série foram exibidas nas exposições de Coblença (1841) e de Mainz (1842) na Alemanha.¹²⁴ Assim, Michel Thonet revolucionou sua época, tornando-se um famoso design de móveis com madeira curvada.¹²⁵



Figura 31 - Cadeira Nº 14, 1859 - Thonet

Fonte: <http://www.design-museum.de/de/sammlung/100-masterpieces/detailseiten/sessel-soehne.html>

Nota: Fabricante: Gebrüder Thonet, Viena

Dimensões: 92,5 W H 42 D 50 Sh 46,5 centímetros

Material: madeira de faia dobrado “O Quatorze” entre os produtos mais bem sucedidos do mundo na história da produção industrial em massa.

Michael Thonet começou em 1830 a fazer experimentações em curvar lâminas de compensado; fervia tiras de madeira em cola dissolvida e as curvava em moldes de aço, ficando assim conhecido como o precursor do processo de

¹²⁴ **Michel Thonet.** Disponível em: <<http://tipografos.net/design/thonet.html>> Acesso: 22 de março de 2014.

¹²⁵ CANDILIS, Gean. **Mulles Thonet.** Barcelona, Gustavo Gili, Ed.1, 1981.

industrialização da arte de curvar madeira, e lançando a primeira cadeira produto dessa técnica, em 1836.¹²⁶

O processo consiste em curvar a madeira com o auxílio do vapor e com moldes de aço como se verifica na (Figura 32), sendo manuseados pelos marceneiros de sua oficina, assim iniciando o processo de produção em série. [...] uma técnica já conhecida na Europa desde o início da Idade Média. Os blocos de madeira sólida eram tornados maleáveis pela aplicação de calor e umidade através do vapor, sendo então moldados em novas formas.¹²⁷



FIGURA 32 - Thonet, 1930 - produção em série popularizou o móvel

Fonte: OATES, P. B. História Dibujada del Mueble Occidental. Celeste Ediciones, 1995.

O sucesso da produção de Thonet deu origem a um convite para ele transferir-se para Viena onde se concentrou no desenvolvimento de técnicas de produção em série de mobiliário, incluindo a arqueação a vapor de madeira sólida. Thonet e seus filhos expuseram os modelos da nova mobília na Grande Exposição de Londres em 1851, obtiveram uma medalha de ouro, e na exposição de Mundial de Paris de 1925, no pavilhão “L’*esprit Nouveau*” de Le Corbusier.

¹²⁶ CANDILIS, Gean. **Mulles Thonet**. Barcelona, Gustavo Gili, Ed.1, 1981.

¹²⁷ BLOOM, Barbara; WITT-DÖRRING, Christian. *Historicism Art Nouveau*. Texto para exposição sobre os móveis Thonet. The Museum of Applied Arts – Vienna. Disponível em: <http://www.mak.at/e/sammlung/schausammlung/raum04frame.htm>. Acesso: 22 de março de 2014.

O modelo 14 torna-se num símbolo do design moderno, demonstrando que a máquina podia contribuir com sucesso para a produção de objetos do dia-a-dia. Os princípios de padronização (uso de poucas peças idênticas) e da produção em série levaram a optar por uma linguagem de formas simples.

Thonet construiu uma grande quantidade de cadeiras com altos padrões estéticos. Métodos eficientes de manufatura, devido à redução de "partes individuais" de uma cadeira, e o desenvolvimento de sua própria rede de distribuição nas principais cidades do globo fizeram com que a Thonet se tornasse rapidamente uma empresa internacional.

Trinta e seis cadeiras nº 14 podiam estar dentro de um caixote de apenas 1 metro cúbico, forma que era extremamente prática e que economizava muito espaço, sendo um método de embalagem revolucionário [...]. A partir do momento que as junções puderam ser reapertadas, essa "versatilidade" ficou conhecida como sendo mais um benefício desta surpreendente cadeira.¹²⁸

Funcional e elegante, com muita inovação na sua composição; a sua simplicidade de componentes permite dividir o trabalho da sua construção: da fábrica os componentes viajam de forma bastante prática para qualquer parte do mundo, sendo a cadeira montada no destino (Figura 33).

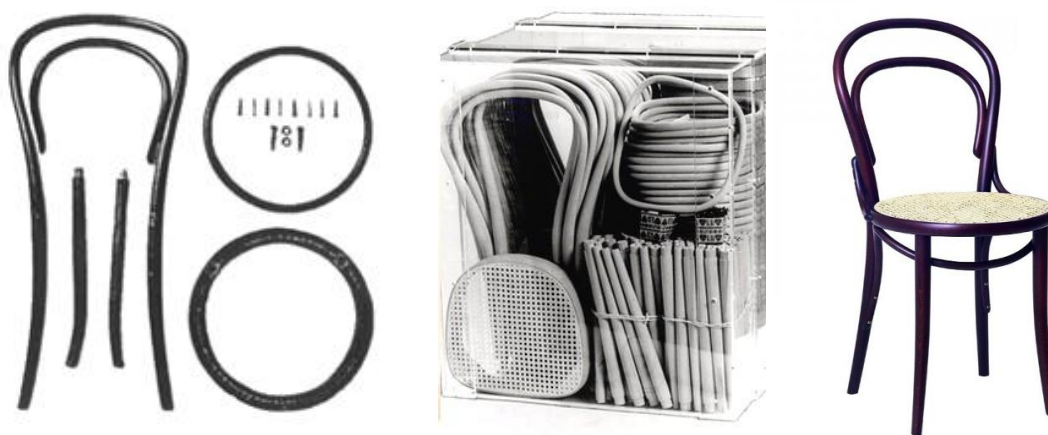


Figura 33 - Embalagem de distribuição da Thonet – caixa com peças de 36 cadeiras

Fonte: A cadeira nº14 de Thonet. <http://tipografos.net/design/thonet.html>

Este tipo de móvel é fabricado até hoje e há crescente procura de matéria prima como alternativa de fabricação, mesmo esses móveis sendo tão tradicionais e

¹²⁸ **Micheal Thonet.** Disponível em: <<http://lineofdesign.wordpress.com/2013/02/07/micheal-thonet/>> Acesso: 22 de março de 2014.

nascidos no século XIX, eles se configuram hoje peças extremamente contemporâneas.¹²⁹

No início do século XIX, Josef Hoffman desenhava cadeiras de estilo Secessionista para a sua empresa e mais tarde, Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe e Le Corbusier, entre outros artistas modernos, desenharam cadeiras com a mesma filosofia de construção, mas usando metal tubular, em vez de madeira. A cadeira 14 é ainda produzida com o mesmo desenho na empresa fundada em 1889, em Frankeberg, na Alemanha. A partir dos anos 30, quando das experiências dos arquitetos e designers da Bauhaus com tubos de aço, a Thonet passou igualmente a existir em metal, sendo, desta forma, produzidas de forma mais rápida. Este modelo é um exemplo de simplificação racional.

Na época as cadeiras eram feitas com muitas peças e geralmente muito trabalhadas, o que exigia muita mão de obra e material, ficando muito caras. Para moldar a madeira, Thonet impregnava-a de vapor, ficando esta flexível. Depois era colocada num molde, conservando a sua forma quando completamente seca. Construiu-a com seis peças de madeira unidas com seis parafusos. O assento era geralmente realizado em palhinha (Figura 34).

¹²⁹ “Em 1908, João Gerdau trouxe esta arte para o Brasil, quando nasceu a Thonart, indústria de móveis vergados que combina o processo original e artesanal criado por Thonet com avançadas tecnologias. A fábrica é, ainda hoje, a única deste gênero nas Américas. Uma das particularidades do processo de envergamento da madeira está no fato de que as toras das árvores de açoita ficam de molho em água fluvial de 6 a 8 meses para amolecerem as fibras (curtas) – apropriadas para a envergamento; durante esse processo a madeira perde toda a sua seiva e como os cupins se alimentam dela, um móvel fabricado com esta madeira nunca será atacado por esses insetos.” **Micheal Thonet.** Disponível em: <<http://lineofdesign.wordpress.com/2013/02/07/micheal-thonet/>> Acesso: 22 de março de 2014.



FIGURA 34 - Cadeira Nº 14, Thonet - seis peças de madeira e seis parafusos

Fonte: A cadeira nº14 de Thonet. <http://tipografos.net/design/thonet.html>

A curvatura da madeira é uma técnica tradicional, que já foi utilizada pelas civilizações egípcias e gregas e que segundos pesquisadores estes povos se aproveitavam da umidade e do calor para dobrar madeira.¹³⁰

Anos mais tarde no início do século XIX começaram a aparecer métodos mais elaborados para modelar a madeira, mas é Michael Thonet (1796-1871) artesão alemão que trabalha em uma marcenaria fabricando móveis ao estilo Biedermeier, que patenteia essa nova técnica.

Criando um tipo de cadeira sem espigas, com uma estrutura caracterizada pela continuidade das linhas, respondendo a uma modernidade até então não vista. Após mais de dez anos de ensaios e estudos, Thonet é reconhecido por suas cadeiras de madeira de faia, cuja fibra longa e reta se submetida primeiramente a uma prensa em bronze que através do vapor era utilizada para forçar a madeira ainda quente e curva-la, após essa técnica a madeira esfriava lentamente e se mantinha na posição da curvatura. Permitindo o tratamento indefinidamente reter a forma conferida à madeira, sem o risco de alterações ao longo do tempo, que lhe

¹³⁰ BONACINA, Darlan Michel. **Vergamento de madeira**. Porto Alegre: SENAI-RS, 2010.

deu uma robustez notável para modelar os tratamentos de madeira e que eram seguidas de operações de polimento, tingido, feito único parafuso.¹³¹

Percebemos ao estudar o processo de produção de Michael Thonet, que ele transformou a madeira em ciência e envergou esse material que a natureza fez reta, ao contrario do dito popular “Pau que nasce torto não indireita”, Thonet curvou a madeira que a natureza fez reta, através da ciência e tecnologia advindas da revolução industrial e do modernismo do século XIX.

3.2.1 A cadeira de vara vergada na pintura de Almeida Júnior

É essa cadeira, de vara vergada, objeto do fordismo da produção industrial, da serialização e produção em grande escala que está presente na obra *O Importuno*, de Almeida Júnior. A análise a que nos propomos estabelece relações com o momento histórico e o ambiente cultural no qual está inserido e com a cadeira que o *Design* produziu, ou seja, um momento em que o mundo e principalmente a Europa passam a se modernizar através do advento dos frutos da Revolução Industrial. Em sintonia com as manifestações artísticas dos anos 1898 e numa troca com a sociedade sua obra reflete diversas questões representativas da modernidade: a revolução da indústria, a evolução da pesquisa tecnológica e de novos materiais para o uso industrial, a criação de novos padrões e de uma nova sociedade consumista.

Assim, inferindo sobre as circunstâncias que impulsionaram o artista a criar tal pintura chegou-se à percepção de que o contexto social, cultural, assim como a história pessoal do artista é indispensável para a análise da obra, pois o artista reflete o seu cotidiano e o momento em que está vivendo em sua tela, pintando nessa obra um móvel que reflete uma modernidade na maneira que foi produzida pelo *Design* num momento em que a sociedade está se modificando e modernizando.

¹³¹ OATES, P. B. *História Dibujada del Mueble Occidental*. Celeste Ediciones, 1995.

Esse discurso aponta algumas reflexões que iniciaram a investigação à cerca da obra *O Importuno* e da sua possível contaminação com a modernidade através do objeto cadeira contida na tela. Assim, não se objetiva encerrar o assunto, mas estudar o Design como ferramenta usada por este artista para mostrar seu interesse pelo moderno.

3.3 A PRESENÇA DA CADEIRA COMO OBJETO DE DESEJO NA PINTURA

A cadeira é um objeto de grande utilidade, e também carregado de valores simbólicos que lhe atribuem uma função social para além da mera função de sentar-se nela. Este objeto, visto pelos olhos das artes, ganhou fama nas telas de vários pintores entre os quais: Vicent Willem Van Gogh (1853-1890), Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec Monfa (1864-1901) e Edward Hopper (1882-1967).

Van Gogh foi um pintor pós-impressionista considerado um dos principais representantes da pintura de todos os tempos. Nasceu na Holanda em 1853. Em 1880 inicia sua vida acadêmica Academia Royal de Artes, Bruxelas. Em 1885 pintou sua primeira grande obra: *Os Comedores de Batata* (Figura 35). Uma cena cotidiana de uma família camponesa sentada à mesa para se alimentar. Na mesma época mudou-se para Antuérpia e tornou-se um admirador da arte japonesa, que posteriormente o influenciaria pelas cores fortes e uso das linhas.



Figura 35 - Van Gogh - Os Comedores de Batata, 1885

Fonte: Os Comedores de Batata, 1885. OST, 82 x 114 cm, Museu Van Gogh.

Mudou-se para Paris em 1886, conheceu alguns artistas no *Estúdio Cormon*, entre os quais: John Peter Russell, Émile Bernard e Henri de Toulouse-Lautrec. A partir de sua estada em Paris, conheceu também outros artistas, como: Monte, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas Signac e Seurat. Nesse período o impressionismo tomava conta de Paris, e suas galerias de arte, porém, esse novo conceito de pintura não era tão bem benquisto por Van Gogh. Iniciou com Émile Bernard, inspirado nas obras de Georges Seurat, o uso da técnica do pontilhismo.¹³² Sua temática sombria e obscura de camponeses aos poucos desaparecem e suas obras passam a receber tons mais claros. É desta época a obra *Mulher sentada no Café du Tambourin* (1887), pintado em homenagem à sua amiga Agostina Segatori, proprietária do Café du Tambourin, na Figura 36. O quadro está no Museu de Orsay, na França.¹³³



Figura 36 - Van Gogh - Mulher sentada no Café du Tambourin, 1887

Fonte: Mulher sentada no Café du Tambourin (1887). OST, 81 x 60 cm. Museu de Orsay, França.

Van Gogh mudou-se para Arles, no Sul de França, em 1888. Entre suas principais obras retratadas neste período podemos deslumbrar: *A Casa Amarela* – sua moradia em Arles, *Quarto em Arles* – seu quarto na “casa amarela”; *Vinhedo Vermelho* – único quadro vendido durante a sua vida; e a série de quadros com Os

¹³² WALTHER, Ingo F. In: Taschen. Vincent Van Gogh. [S.l.: s.n.], 1990.

¹³³ **Vicent van Gogh.** Disponível em: http://www.vggallery.com/painting/p_0381.htm Acesso: 24 de março de 2014.

Girassóis – tornou-se uma das suas obras mais conhecidas. É a partir dessa obra que o pintor encontra o sentido da cor e da luz.¹³⁴

Quarto em Arles é uma série de três quadros do pintor holandês Vincent van Gogh. A célebre obra retrata o quarto que alugou na "casa amarela" em Arles na França, na Figura 37. Foram pintados entre outubro de 1888 e setembro de 1889.¹³⁵

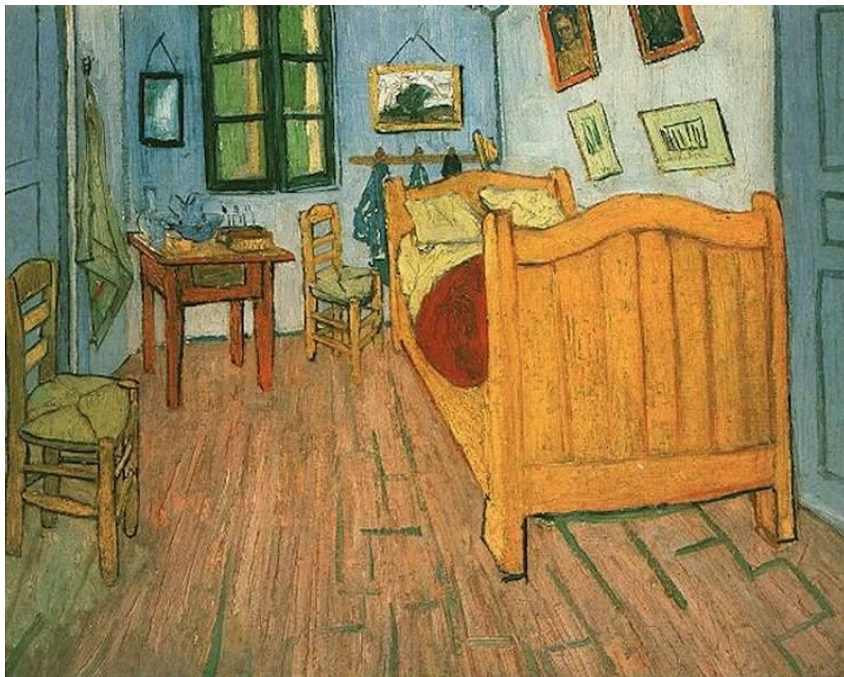


Figura 37 - Van Gogh - Quarto em Arles, 1888-1889

Fonte: Quarto em Arles (1888-1889), OST 72 x 90 cm, Museo van Gogh, Amsterdã

Eugène-Henri-Paul Gauguin (1848-1903), um entre os demais pintores que Van Gogh conheceu em Paris, se instala em Arles, a convite do mesmo. Os dois artistas partilhavam uma admiração mútua, porém, mantinham um relacionamento conflituoso. Essas frequentes discussões é ilustrada por Van Gogh na Figura 38, através das obras *A Cadeira* de Van Gogh e *A Cadeira* de Gauguin (1888), onde é retratada as diferenças de personalidade e sociais entre ele e Gauguin.¹³⁶

Enquanto a cadeira de Van Gogh é sem braços, simples, com assento de palha, e sobre ela repousa um cachimbo com saquinho de tabaco, e o piso é revestido de lajotas e o ambiente com iluminação diurna, a cadeira de Gauguin, possui braços e assento estofado, sobre sua cadeira observa-se um livro, está sob

¹³⁴ WALTHER, Ingo F. In: Taschen. **Vincent Van Gogh**. [S.l.: s.n.], 1990.

¹³⁵ SIEGAL, Nina (1 de maio de 2013). **Exposição traz revelações sobre o uso de cores de Van Gogh**. Folha de São Paulo.

¹³⁶ WALTHER, Ingo F. In: Taschen. **Vincent Van Gogh**. [S.l.: s.n.], 1990.

um tapete e iluminada por velas. Mediante os diversos conflitos, Gauguin volta para Paris.



FIGURA 38 - Van Gogh - Cadeira de Van Gogh e cadeira de Gauguin, 1888

Fonte: F498: Jacob Baart de la Faille (1970) [1928] *The Works of Vincent van Gogh. His Paintings and Drawings*, Amsterdão: J.M. Meulenhoff, nº498.

Outro notável pintor que inseriu a presença da cadeira na pintura do final do século XIX na Europa foi Toulouse-Lautrec, considerado um notável pintor pós-impressionista e litógrafo francês, destacou-se por pintar a vida boêmia de Paris. Mesmo com uma morte precoce deixou um legado artístico respeitabilíssimo, tanto em qualidade quanto em números de obras. Toulouse-Lautrec revolucionou o design gráfico dos cartazes publicitários, contribuindo para o surgimento do estilo que seria posteriormente definido como Art Nouveau.¹³⁷

Estima-se que Lautrec tenha pintado mais de 1000 quadros a óleo, mais de 5000 desenhos (275 aquarelas, 5084 desenhos catalogados) e aproximadamente 363 gravuras e cartazes. Contudo, as exposições de seu trabalho não foram bem recebidas em sua vida, entretanto, ele é considerado atualmente um dos artistas mais reconhecido do mundo, suas obras estão presentes nos principais museus da França e dos Estados Unidos.¹³⁸

¹³⁷ **Lautrec**, 1998, Direção de Roger Planchon, biografia de Toulouse-Lautrec. Título em português: *A vida de Toulouse-Lautrec*.

¹³⁸ Disponível em: <http://www.factmonster.com/encyclopedia/people/toulouse-lautrec-henri-de.html> Acesso: 24 de março de 2014.

A obra selecionada faz parte da série Moulin Rouge, onde o pintor retrata o cabare de Paris (1889). A obra apresenta um grupo de pessoas sentadas em torno de uma mesa, podemos observar que a cadeira que compõe o ambiente da pintura é a Cadeira Nº 14 de Michael Thonet (1859), Figura 39.



Figura 39 - Henri de Toulouse-Lautrec - No Moulin Rouge, 1892-1895

Fonte: No Moulin Rouge (1892-1895). OST, 123 x140 cm. Instituto de Arte de Chicago.

A eleição desta obra Henri de Toulouse-Lautrec, deve-se ao fato dela permitir, através dos elementos que contém, fazer uma avaliação dos mesmos, contextualizados na época a que pertencem e demonstrar assim que, perante a arte se podem retirar testemunhos de um determinado período inserido num determinado contexto social e avaliar os progressos comparativamente a outros períodos da nossa existência, quer os mais remotos, quer aquele em que vivemos, permitindo igualmente avaliar e comparar processos de evolução e de modernidade relativamente, por exemplo, aos objetos que representam. O objeto a que nos referimos encontra-se de costas nesta tela Cadeira Nº 14 fabricada por Michael Thonet.

O mesmo acontece com a obra *Chop Suey* (1929) de Edward Hopper. Observamos a presença da mesma cadeira, estilo Thonet em sua pintura (Figura

40). É um trabalho figurativo e ao mesmo tempo flerta com a abstração. É uma pintura que retrata duas mulheres em conversa num restaurante, cercadas por um equilíbrio de formas geométricas: a mesa angular entre eles, as camadas de retângulos que animam a janela em primeiro plano, e o encosto da cadeira que chama atenção para a silhueta da modelo sentada. A tela também apresenta uma especial atenção aos efeitos da luz sobre seus sujeitos, as manchas azuis e amarelos visíveis, através da janela, sugerem raios de luz no prédio adjacente.

Edward Hopper foi um artista gráfico e ilustrador norte-americano, conhecido por suas pinturas de representações realistas da solidão na contemporaneidade, buscou retratar sua visão pessoal da vida moderna americana. Sua pintura teve grande influência no mundo da arte e da cultura pop. A temática são as paisagens urbanas, todavia, essas são retratadas de forma melancólicas e inquietantes. Esse pintor retratou através de suas obras a subjetividade da solidão urbana.



FIGURA 40 - Edward Hopper - Chop Suey, 1929

Fonte: Chop Suey (1929). OST, 81.3 x 96.5 cm. Coleção particular de Barney A. Ebsworth

A cadeira Thonet e sua imagem como objeto de desejo de artistas revolucionários e modernistas importantes de uma época e se fizeram retratar ou no caso de outros retrataram a cadeira de Thonet, as obras que nos chamaram atenção foram: *Picasso dans son atelier* (1955), *Três estudos de Lucian Freud* (1969) e a cena do filme intitulado *Lenin em outubro*, 1937.

A Figura 41 retrata a cadeira de balanço Thonet, de Pablo Picasso (1881-1973), pintor espanhol, também escultor e desenhista, tendo também desenvolvido a poesia. Estudou na Real Academia de Belas-Artes de São Fernando.



FIGURA 41 - VILLERS André - Picasso dans son atelier, 1955

Fonte: <http://www.artvalue.com/auctionresult--villers-andre-1930-france-picasso-dans-son-atelier-1711375.htm>

Na imagem acima não é a cadeira de número 14 a ser representada, mas é uma cadeira fabricada por Thonet que fez grande sucesso em sua época, a cadeira de balanço, objeto que traz o afeto para o colo de quem a senta, a mãe que embala seu bebê ao amamentar, a vovó que balança na cadeira ao contar histórias para o neto, a jovem que balança na cadeira lembrando-se do seu amado, a lembrança de sentar numa cadeira que um ente querido já sentou e sorriu, chorou.

Essa cadeira que resgata a memória afetiva de quem a possui, Picasso coloca suas obras na imagem acima na cadeira, que está presente em seu ateliê, e se deixa fotografar junto deste objeto de afeto, de memória e desejo. A cadeira retratada era tendência e usada somente por pessoas de posse neste período.

Entre os pintores figurativos mais importantes do século XX, Francis Bacon (1909-1992) caracterizou a paisagem emocional e psicológico da era moderna. *Três estudos de Lucian Freud* (1969), na Figura 42, é considerado um dos seus melhores retratos para resolução estética e prestação perspicaz do companheiro artista Lucian Freud, neto de Sigmund Freud. Recentemente o tríptico do pintor Irlandês do século XX foi nota do Jornal Folha de São Paulo, segundo a manchete a obra foi arrematada, em leilão em 12 de novembro de 2013, em Nova Iorque, por 142,4

milhões de dólares (106 milhões de euros), transformando-se na obra de arte mais cara do mundo, superando «O Grito», de Munch.¹³⁹ Essa obra traz a cadeira Thonet retratada e eternizada.



FIGURA 42 - Francis Bacon - *Três estudos de Lucian Freud*, 1969

Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1230010-colecionador-alemao-arremata-triptico-do-pintor-francis-bacon-por-r-43-mi.shtml>.

Outra imagem que nos mostra a cadeira de Thonet, objeto de uso de pessoas que marcaram sua época, está representada na Figura 43, numa foto em que aparece Lenin representado num ambiente em que a cadeira Thonet novamente faz parte do cenário, esta imagem é de um filme intitulado “Lenin em outubro essa é a Anatomia de uma revolução: a imagem de Lenin no cinema soviético, estreou nos cinemas de Portugal e Brasil no ano de 1937.”¹⁴⁰



Figura 43 - Cena do Filme intitulado “Lenin em outubro”, 1937

Fonte: <http://pt.fulltv.tv/lenin-v-oktyabre.html>

¹³⁹ Jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1230010-colecionador-alemao-arremata-triptico-do-pintor-francis-bacon-por-r-43-mi.shtml>> Acesso: 24 de março de 2014.

¹⁴⁰ Disponível em: <http://pt.fulltv.tv/lenin-v-oktyabre.html> Acesso: 25 de março de 2013.

4 A CADEIRA THONET NA PINTURA DE ALMEIDA JÚNIOR: UMA CONTAMINAÇÃO MODERNA?

Até o presente momento, buscamos fazer uma reflexão sobre temas importantes para que a compreensão deste recorte investigativo da dissertação em tela; temas como o estabelecimento de relações afetivas com os espaços de habitação (topofilia) que torna o lugar da casa e/ou ateliê como um lugar de afeto; a questão de como ocupamos nossos lugares de afeto com objetos de desejo – aqueles carregados de valores afetivos e simbólicos que ultrapassam seu funcionalismo -, e a aproximação última com a cadeira como um desses objetos de afeto.

Buscamos até agora evidenciar que a presença de um objeto no lugar que habitamos é carregada de significados. Seguimos nosso estudo apontando como a cadeira de madeira vergada é um ícone de uma época e, como tal, somente possível de ser efetivada como produto do design com os artefatos e modos de produção da Era Moderna; pincelamos como significativos nomes da modernidade tinham como objeto de afeto, de desejo, a cadeira Thonet, cujo espírito modernista tão bem foi representado na sua imagem de lançamento: o homem que se lança na aventura de equilibrar-se no topo do mundo (representado pelos arranha-céus) sustentado por esse novo objeto.

Assim, buscamos construir um arcabouço que permitisse analisarmos a presença desta cadeira de vara vergada na obra de um pintor conhecidamente tido como clássico na pintura brasileira. Não nos aventuramos desmedida e inadvertidamente numa teoria de modernidade na pintura de Almeida Junior, mas nos lançamos na aventura de tentar evidenciar que algo da contaminação dos tempos modernos da Paris, que tanto conheceu, tomou-lhe de assalto – permaneceu como um objeto de desejo no habitar de seu ateliê, fez-se presente em uma de suas últimas obras. Não falamos de um Almeida Junior revolucionário, mas de como a revolução moderna dos primeiros anos da glória modernista pode ter, conscientemente ou não, se colocado como um intruso (in)oportuno em sua produção final. Para dar corpo a esta reflexão, nos lançamos agora na busca de dar visibilidade a nossa hipótese.

4.1 ALMEIDA JÚNIOR

Ao se analisar a contribuição da obra de Almeida Júnior para a arte brasileira, verifica-se que o artista conseguiu inovar a pintura brasileira ao desenvolver os temas regionalistas em suas telas, destacando-se na discussão, a introdução do ambiente “caipira” no universo artístico do século XIX.

José Ferraz de Almeida Júnior nasceu no Largo do Carmo, na cidade de Itu, interior do Estado de São Paulo, em 8 de maio de 1850. Apesar de oriundo de uma família tradicional, seus pais eram pessoas simples, sendo seu pai funcionário público.¹⁴¹

Desde sua infância Almeida Júnior manifestou grande interesse pelas artes do desenho e pintura. Em Itu, sua cidade natal, ficou famoso durante a adolescência na confecção de retratos e, em 1869, com auxílio de amigos e várias figuras proeminentes da cidade, conseguiu uma bolsa de estudos na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)¹⁴², no Rio de Janeiro, passando a estudar intensamente desenho e pintura até 1875.

Na Academia Imperial de Belas Artes foi aluno de Victor Meirelles (1832-1903) e da geração de Rodolfo de Amoedo (1857-1941). Ao regressar a São Paulo, foi alvo da atenção do imperador D. Pedro II em visita a Itu. Foi então convidado a aperfeiçoar-se na Europa, onde estuda com Cabanel entre 1876-1882.¹⁴³

A Academia buscava proporcionar viagens de estudos para seus pensionistas à Europa, como uma resposta aos anseios existentes entre os artistas brasileiros. As viagens de aperfeiçoamento na Europa no século XIX transformaram-se no principal objetivo e fonte de aplicação e incentivo entre os alunos da AIBA do Rio de Janeiro.

¹⁴¹ CRIVILIN, Tania Maria. **Almeida Júnior**: a afirmação de uma subjetividade moderna. 2011, 157f. Dissertação (Mestrado em Artes). Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES, 2011.

¹⁴² De acordo com Duque-Estrada: “A compreensão da arte no contexto brasileiro um outro estatuto a partir do início do século XIX, quando em 1816, foi fundada a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, conseqüência primeira chegada da Missão Artística Francesa. A princípio a vinda da Missão e a fundação da Academia deveriam significar a mudança do papel do artista na sociedade local. Se antes sua formação era realizada de maneira anônima, e ele confundido com o artesão, a partir da criação da Academia, era de se esperar que o artista começasse a ser pensado como um profissional, ao qual estaria reservada uma formação erudita.” ESTRADA, Luis Gonzaga Duque. **A Arte Brasileira**: introdução de Tadeu Chiareli. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p.12-13 (coleção Arte: Ensaios e Documentos).

¹⁴³ AMARAL, Aracy A. Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Editora 34, 2006 Vol1. Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar.

Mas, as viagens realizadas pelos vencedores dos concursos da Academia não representaram uma mera continuação da prática existente desde o Brasil-Colônia, distinguindo as viagens de estudo dos pensionistas as suas características de oficialidade, avaliação e sistematização, inexistentes nas viagens dos artistas do período colonial. Com relação aos destinos, inicialmente as viagens dos artistas do período colonial, anteriores a instalação da AIBA no Rio de Janeiro eram sempre destinadas à Lisboa, a então capital da Metrópole, passando posteriormente a ser Paris ou Roma, escolhidas entre os artistas brasileiros da segunda metade do século XIX, que buscavam os principais centros culturais internacionais, cidades que atraíam artistas do mundo inteiro.¹⁴⁴

Neste sentido, seria importante apresentar que dentre as características gerais da pintura acadêmica seria seguir estritamente os padrões estéticos ditados pelas Academias de Belas Artes destes centros culturais. Desta forma, o artista era “moldado” para não imitar a realidade, mas que buscasse recriar a beleza ideal em suas obras, utilizando como base nos clássicos gregos, com relação à arquitetura e com os ideais da Renascença na pintura.

Gradativamente o centro da pintura internacional se deslocou para Paris, que já possuía a altamente conceituada *École National Supérieure des Beaux-Arts*, que patrocinava os famosos *Salons* anuais e também exposições no Museu do Louvre. Além dessas famosas instituições oficiais, havia também toda uma infinidade de ateliês e escolas particulares de ensino de artes plásticas e que basicamente seguiam as diretrizes da *École National Supérieure des Beaux-Arts* parisiense.

[...] na França, a Academia – aparelho de Estado a serviço da realeza – privilegiava a pintura histórica ou alegórica porque essa aproximaria o homem de Deus, através das imagens de reis, príncipes e heróis mitológicos. Outros gêneros pictóricos, como a pintura de animais, paisagens e naturezas-mortas eram tidos como menos importantes ou menores, pois se afastavam da maior obra divina que era o corpo humano.¹⁴⁵

Almeida Júnior segue para Paris em 1876 para continuar os seus estudos como pensionista especial por patrocínio do próprio Imperador D. Pedro II, permanecendo até 1882. Durante o período em que estudou na França participou do

¹⁴⁴ CAVALCANTI, Ana M. T. Os Prêmios de viagem da Academia em pintura. In: PEREIRA, Sônia Gomes. **185 Anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/2002, p.70.

¹⁴⁵ PEVSNER, 1982 apud PAIM, 2011, p. 29.

Salão dos Artistas Franceses, nas temporadas de 1879, 1880, 1881 e 1882, que lhes proporcionaram diversos prêmios e o seu reconhecimento.¹⁴⁶

Após o seu retorno ao Brasil, se fixou na cidade São Paulo e mais tarde em Piracicaba, no interior paulista, retornando à Europa em algumas ocasiões. Se mantendo fiel às suas origens, faleceu em 13 de novembro de 1899, vítima de um crime passional, deixando um vasto legado para a pintura brasileira.¹⁴⁷

4.2 A OBRA “O IMPORTUNO”

As telas com representações do objeto cadeira pintadas no século XIX são de grande interesse desta pesquisa, pois a obra aqui estudada neste trabalho de dissertação encontra-se neste período, referimo-nos a Almeida Junior pintor brasileiro do século XIX, que pinta a obra *O Importuno*, (Figura 44) o objeto desta análise, que foi pintada por José Ferraz de Almeida Júnior um ano antes de sua morte, 1898. Qual seria sua representação? Primeiro veremos suas dimensões. Trata-se de um óleo sobre tela que mede 145 cm por 97 cm, pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Enfim, o que ela representa?

¹⁴⁶ Informa a Escola Nacional de Belas Artes (Cavalcanti, 2002, p. 85): “O nome de José Ferraz d’Almeida Júnior encontra-se entre as inscrições no registro de matrículas da *École des Beaux-Arts* de Paris sob o número 4415, e a data de seu ingresso na Escola é 19 de março de 1878. Seu nome encontra-se ainda na lista de alunos inscritos no atelier de l’abanel, uma primeira vez em 1878 (sob o número 409) e uma segunda vez em 1879 (sob o número 436).” “Nos documentos do arquivo da *Ecole des Beaux-Arts* de Paris, Almeida Júnior é mencionado duas vezes nos resultados dos concursos anuais. Ele se encontra entre os três laureados do concurso de desenho de ornatos realizado em 23 de maio de 1878; e em 25 de maio do mesmo ano recebeu uma “*mention provisoire*” no concurso de anatomia. Estas informações testemunham sua dedicação aos estudos. Durante os seis anos de sua estadia na Europa, Almeida Júnior viveu em Paris, mas seus biógrafos afirmam que durante este período, o pintor fez uma viagem à Itália. Sabe-se que expôs telas nos Salões de Paris de 1881 (*Fuga para o Egito*) e 1882 (*Descanso do Modelo*). Ainda em 1882 voltou ao Brasil, expondo no Rio de Janeiro as obras que havia realizado no exterior. Logo após, instalou-se definitivamente em São Paulo, onde realizou obras retratando os tipos provincianos e aspectos de seu cotidiano.”

¹⁴⁷ CRIVILIN, Tania Maria. Almeida Júnior: a afirmação de uma subjetividade moderna. 2011, 157f. Dissertação (Mestrado em Artes). Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES, 2011.



FIGURA 44 - Almeida Júnior - *O Importuno*, 1898

Fonte: *O Importuno* (1898). Óleo Sobre Tela, 145 x 97 cm, Pinacoteca, São Paulo.

Assim, em *O Importuno*, o pintor Almeida Júnior retrata o momento em que o pintor é interrompido por uma visita no exato momento que está em pleno ato

criativo. Pode-se perceber que o instante capturado é representado com a figura de uma mulher, dentro do seu ateliê, semivestida de branco e que se esconde enquanto olha para a direção do pintor. “Mas dentro desse ambiente é representado outros elementos” – um observador mais atento poderia citar. Sim, e justamente são estes os elementos que auxiliam na representação fornecendo dados mais concretos. Assim, vê-se uma cadeira ao fundo da cena encima um tecido escuro e a mesma cadeira próxima à modelo que parece estar escondida atrás de um cavalete de madeira em que a pintura nele contida também é uma incógnita, porém, percebe-se que se trata do retrato de uma mulher. Existe nesta obra outra cadeira que é objeto de nosso estudo que da mesma maneira que a modelo parece se esconder de alguém, e tanto a modelo como a cadeira nos fazem pensar que nós como espectador estamos quase na mesma posição das duas, ou seja, muito próximo a elas, mas ainda fora da tela, como se fossemos espões ocultos observando a cena.

O tema desta pintura não é novo: o pintor em seu ateliê, em pleno trabalho. A pintura do pintor pintando. Uma materialidade. Uma metáfora da criação pelo criador. Cardoso em seu livro, *A Arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*, em uma passagem de sua análise sobre essa mesma obra de Almeida Júnior, aponta a proximidade entre a modelo e o espectador:

Essa narrativa, bastante convencional, é bem ao gosto da época. O ponto de vista escolhido para se retratar a cena, coloca o espectador no interior do ateliê, junto à modelo, numa posição à qual jamais teria acesso na vida real. Nesse sentido, Almeida Júnior repete uma estrutura espacial muito empregada na história da pintura: a inversão de ponto de vista que nos coloca dentro do lugar interdito ou proibido, fruindo da intimidade alheia. Nós, espectadores, estamos situados atrás da moça parcialmente despida. Talvez devêssemos prender a respiração para que ela não descubra nossa presença e se assuste ainda mais por estar sendo espionada.¹⁴⁸

Mais do que um simples quadro de gênero, O importuno se configura como uma reflexão estudada sobre a própria arte e o significado da pintura.

Entretanto, há muito mais do que isso nessa representação. A partir daí, pode-se ver como o pintor compõe sua obra na medida em que, ao inserir sua figura dentro desse ambiente, a coloca de forma altamente calculada sob o ponto de vista

¹⁴⁸ CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. São Paulo: Editora Record, p.118, 2008.

estrutural através de um rico esquema de ortogonais, presentes pelas verticais das duas telas penduradas, do chão de tábuas corridas de madeira clara e pelas horizontais do tecido que esconde a porta de entrada, onde o artista se coloca para impedir que o possível importuno adentre no atelier.

Há mais a ser destacado nessa representação, pois se têm as diagonais que desempenham o papel fundamental de “amarrar” a composição. Observe-se a composição das armas acima da cabeça do artista, as pernas traseiras da cadeira próxima à porta, a inclinação do cavalete com a tela a ser terminada o tecido em cima da cadeira – estes elementos convertem-se em diagonais. Mais do que isso, atente para a mulher o medo de ser apanhada, Suas mãos seguram a anágua como se estivesse pronta para correr como se aonde ela estivesse escondida não fosse suficiente para o importuno vê-la se adentrasse no atelier, com o intuito de abafar qualquer som a mulher parece imóvel no seu próprio medo de ser apanhada.

É preciso ressaltar no modo como Almeida Júnior compõe sua obra uma rica estruturação que está diretamente vinculada ao centro de atenção da narrativa. Ou seja, com o emprego dos quadros como se fossem janelas que pudessem dar uma fuga a modelo se necessário usando a luminosidade que estes refletem as verticais e horizontais e o fechamento em diagonais que além de aparecerem nos objetos também aparecem na cortina que é usada para esconder a porta e no tecido a esquerda da modelo que parece parte do fechamento da cena, como se a obra fosse pintada como um cenário de teatro, o artista coloca o foco de atenção justamente neste contexto encerrado entre os dois tecidos para reforçar ainda mais a cena, transforma o medo da mulher a pouca abertura que o pintor dá ao tecido da porta em um momento de tensão para o espectador que assiste a cena, como se o mesmo estivesse vivendo aquele momento e se colocasse no papel da modelo.

Mas qual a razão disto? Almeida Júnior calcula tudo coincidindo linhas a centros narrativos com a diagonalidade dos tecidos, dando um fechamento a obra, como se fosse um cenário dentro da tela. Na parede à frente próxima a entrada, uma tela que trás certa luminosidade ao ambiente sugerindo uma janela para o exterior, como se fosse uma janela de fuga dentro deste cenário para o caso de se o importuno realmente adentra-se o ambiente.

Discorrer mais sobre a tela em si, ou sobre seus procedimentos e composição seria talvez pareça ser repetitivo e desnecessário, uma vez que nosso foco está mais centrado na presença de um objeto em particular nesta pintura, que é a cadeira de vara vergada. Entretanto, como já assinalado anteriormente, não poderíamos deixar de citar e refletir sobre a aproximação formal e conceitual desta obra com a de um contemporâneo de Almeida Junior na Europa do fim do século XIX: Zamacois, pintor espanhol que trinta anos antes de Almeida Junior executa uma obra com temática e conteúdo muito próximos da que analisamos. Não apenas pelo local onde eles colocam o observador – o fundo do ateliê –, mas também por vários elementos formais presentes nas duas obras.

Essa aproximação topográfica do espectador, ou mesmo o tema de Almeida Júnior não são novos. Essa abordagem era comum no fim do século XIX, porém, esse artista em particular, como citado anteriormente, nos chamou a atenção em sua obra *A Visita Inoportuna*, de 1868.

Analisando as duas obras, pudemos perceber mais que simples aproximações de estilo determinadas por uma época. Desta forma, apresentamos um quadro comparativo da análise visual das obras supracitadas e no qual nos atrevemos a apontar algumas de suas recorrências. Portanto, alguns aspectos de proximidade pontuados na Figura 45, como:

1 Moldura dourada - É possível observar que a grande moldura dourada do quadro disposto na obra “A Visita Inoportuna” de Zamacois, também se faz presente na obra “O Importuno” de Almeida Júnior;

2 e 3 Objetos de caça - Percebemos também que os dois artistas dentro de seus ateliês tem a temática da caça, Zamacois tem a cabeça da caça colocada na entrada da porta e as armas de caça a direita da tela, próximo a modelo, já Almeida Júnior tem acima da porta as armas de caça representadas e no tapete, que possivelmente é de um tamanduá, a representação da própria caça.

4 Modelos - Nas duas telas a sensação que temos é que as modelos também se sentem como se fossem as presas, a caça daquele que é o importuno; *5 Sapatos* - A presença dos sapatos das modelos nas duas obras desperta curiosidade, pois

eles estão próximos às modelos, dando entender que quando se despiram deixaram os sapatos próximos as suas roupas para facilitar quando fosse colocá-los novamente;

6 *Simetria* - Observa-se a busca pela simetria das linhas dos objetos, do piso que também se aproximam, percebemos nas duas telas linhas horizontais e verticais dando suporte a pintura.



FIGURA 45 - Quadro comparativo: aspectos de proximidade entre as obras - “A Visita Inoportuna” x “O Importuno”

Dados: 1 Moldura dourada, 2 Armas de caça, 3 Decoração de animais - tapete de pele e cabeça de animal, 4 Modelos, 5 Sapatos e 6 Simetria - linhas horizontais e verticais

Fonte: Dados trabalhados pelo autor.

Quanto à apresentação do quadro comparativo entre as obras “A Visita Inoportuna” e “O Importuno”, os aspectos de proximidade pontuados, mesmo que apenas no plano de aparência, da visibilidade das obras, tem como propósito despertar a curiosidade para a semelhança destas obras – que não é objeto desta dissertação, e que foi feito mais com a curiosidade de quem analisa os objetos de desejo dos lugares de habitar, no caso, do ateliê dos artistas. Assim, percebemos que há relações formais que podem estar relacionadas ao estilo, aos padrões da época este tipo de pintura, entretanto, a partir dessa análise visual surgiram alguns questionamentos: será que Almeida Júnior conheceu a obra “A Visita Inoportuna”, de Zamacois? Será que essa obra influenciou Almeida Júnior na produção da sua obra “O Importuno”? Realmente, à semelhança de detalhes presentes nestas obras despertam curiosidade e fascinam seus apreciadores – acreditamos que esta investigação ultrapassa os limites desta dissertação.

4.3 A DOMESTICIDADE E OS OBJETOS INDICIÁRIOS DE MODERNIDADE PRESENTES NO IMPORTUNO

A obra de Almeida Júnior nos apresenta, portanto uma cena bem contemporânea para sua época e local de moradia, o realismo do tema e dos detalhes aparece como um dado importante para fundamentar nossa pesquisa que visa através desta obra buscar em Almeida Júnior uma fratura com o academicismo que lhe foi ensinado e uma possível contaminação modernista nesta sua tela, o que nos parece evidenciado através da representação de objetos domésticos modernos inseridos na pintura, a exemplo de uma cadeira que hoje na atualidade é considerada um dos ícones do móvel moderno, feito num período em que esta peça era atemporal e extremamente moderna se considerarmos a industrialização que na época da pintura ainda estava se firmando na Europa e, mais tardiamente ao Brasil.

Durante o século XIX a máquina desempenhou um papel mais importante na produção experimental do que na tradicional. Assim novos materiais serão aplicados na produção bem como novas e inovadoras técnicas de fabricação que contribuíram

grandemente para formar a base dos estilos e gosto do mobiliário do século XX.¹⁴⁹ A Europa respirava um novo espírito de modernidade, as novas possibilidades que surgiam através da produção industrial e das novas tecnologias devido a novas possibilidades construtivas geravam uma questão importante de transição da fabricação oficial para a indústria, que seria a introdução de projetos ou modelos como base para a produção em série, que logo começaria a ser prática.

Foi dentro deste cenário da industrialização ocorrido na Europa, e mais tardiamente no Brasil, que a obra *O Importuno* de Almeida Júnior foi pintada no seu Atelier em São Paulo, assim a obra já poderia estar contaminada por essa visualidade do progresso, essa carga de novas tecnologias, novos métodos de produção.

Este lugar, o Ateliê de Almeida Júnior em que se passa essa obra, também está vinculado ao período em que o pintor vive, ou seja, o século XIX onde as transformações econômicas, socioculturais e políticas ocorrem, principalmente a partir do final da segunda metade do século XVIII, e abrem as portas para um novo tipo de progresso e para novos padrões comportamentais da sociedade, marcada por profundas transformações históricas provocadas pela revolução industrial, trazendo assim novos estímulos, que implicavam num novo modo de viver num mundo urbano cada vez mais independente do modo de vida rural.

A ideia desse progresso estava vinculada as novas tecnologias de então, crescimento demográfico e o início de um mercado que aumentou o consumo de novos materiais e objetos – os quais vão ser indiciais dessa modernidade em construção, podendo mesmo ser chamados de “imagens de progresso”.¹⁵⁰

A convivência desses objetos e imagens com imagens e objetos de um modo de vida oitocentista se dá de modo gradual e, muitas vezes, velado – como no caso da obra *O Importuno*, de Almeida Júnior, de 1998. Visando mostrar essas contaminações por essas imagens de progresso, faz necessário à busca de fatores

¹⁴⁹ OATES, Phyllis B. **História do Mobiliário Ocidental**. Tradução Mário B. Nogueira. 1ª Ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

¹⁵⁰ FORTY, A. *Objetos de Desejo/design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.347p. Traduzido por SOARES, Maia Soares.

históricos e individuais que possam auxiliar o entendimento desde a trajetória do pensamento do artista até culminar na pintura.¹⁵¹

No que tange as produções de Almeida Júnior, muitas questões foram suscitadas pelos críticos da obra do artista, como, luz, cor e tema, elementos que aparentemente foram trazendo traços próprios para sua obra, que dialogam com a representação do interior e com o uso de objetos decorativos para “compor” o espaço cênico da pintura, porém esse artista parece fazê-lo de um modo menos convencional que seus contemporâneos.

Para Gonzaga Duque, essa fratura acadêmica “[...] deixa-nos perceber no Sr. Almeida Júnior um dissidente do convencionalismo acadêmico”.¹⁵² Almeida Júnior parece adotar uma representação pictórica com características mais próximas da realidade cultural, portando, menos idealizada, realidade esta perceptível também nos objetos encontrados no interior do atelier representado na pintura.

Para Cardoso, falando do ateliê de Almeida Júnior afirma que “[...] o atelier está recheado de bibelôs e quinquilharias artísticas”.¹⁵³

Podemos pensar que, mais que “quinquilharias” os objetos nos cenários de Almeida Júnior revelam uma contaminação com o espírito modernista que vai tomar a produção artística naquele fim de século. Seus objetos são mais que a geometrização racionalista necessária para a composição, são poética de sua vida e eles começam a esboçar um traço de modernidade no pintor. E o ateliê do artista como seu lugar, quase sua casa, tem um papel importante no seu processo de criação, visto que nas suas pinturas de gênero o artista retrata seus objetos, sua privacidade dentro deste espaço contido na cidade, seu estúdio, sua casa.

¹⁵¹ CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. São Paulo: Editora Record, 2008.

¹⁵² ESTRADA, Luis Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira: introdução de Tadeu Chiareli*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 66. (coleção Arte: Ensaios e Documentos).

¹⁵³ CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. São Paulo: Editora Record, p.119, 2008.

Na narrativa do livro *Almeida Júnior: Um criador de imaginários* numa descrição dos objetos que irão a leilão após a sua morte e que são retirados do seu ateliê, sua casa o autor narra:

O Leiloeiro oficial Alfredo C. Pereira veicula pela imprensa descrição minuciosa dos objetos, encarando modos e costumes do viver do peculiar ituano. Até mesmo medalhas e joias de ouro são arroladas, incluindo relógio, botões e piteiras, cigarreira de prata e bengala de ébano com castão igualmente em ouro.

Não se economizam adjetivos para a mobília do artista, que inclui diversidade de peças requintadas.¹⁵⁴

Na sala de jantar havia um conjunto de moveis maciços e de madeira nobre, ou seja, nogueira; guarda-prata, tampos em mármore Carrara, relógio de pendulo, quadros e diversos aparelhos para almoço e jantar, compoteiras, copos, taças, licoreiro, cálices, xícaras, talheres e jogo de copos de cristal; na de visitas, possuía mobília estilo Luis XV, uma espécie de consolo, denominado dunquerque, com porta de espelho, jarras e objetos decorativos para sala, tapetes e um piano bastante requintado, tipo Henry Herz, Peça esta que pode ser também a que o artista pinta em Descanso do modelo (MNBA, 1882), além de uma série de complementos.

Pensando na abordagem acima dos críticos, entendemos a força do desenho, a riqueza dos detalhes e o uso recorrente de objetos do pintor, presentes nas representações de algumas de suas telas.

Percebemos presentes nesta obra dois objetos de uso doméstico indiciários de uma certa modernidade na obra deste pintor acadêmico, dentre eles o tapete de pele de animal que se encontra próximo ao espectador, este não é representado por inteiro, mas nos leva a supor pelas características do animal se tratar de um tamanduá bandeira, animal este bem característico da cultura brasileira, assim acreditamos numa possível aproximação de Almeida Júnior com a Semana de Arte Moderna de 22 no Brasil, onde os artistas sentiram a necessidade de reforçar as raízes brasileiras através da cultura nacional.

Ainda cabe uma observação aqui à pele de animal vai ser amplamente usada como vestimenta e objetos domésticos na Europa do século XX, com o movimento

¹⁵⁴ LOURENÇO, M. C. F. Almeida Junior: um criador de imaginários. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007, p. 69.

Art Déco que traz a África como representação deste período, abusando das peles dos animais.

Contudo, o que mais chama a atenção, é a cadeira de madeira vergada de aspecto moderno que remete a cadeira número 14 criada por Michael Thonet e que será o ponto relevante de nossa investigação para essa dissertação, pois nos interessa o fato de uma cadeira com aspecto moderno estar presente na obra *O Importuno* do pintor mencionado.

Neste contexto entendemos que se abre a possibilidade de considerações particulares e embasamentos teóricos na pesquisa em busca da produção do objeto cadeira até culminar no processo de fabricação moderna da cadeira mencionada na obra citada.

4.4 A CADEIRA THONET COMO INTRUSA MODERNISTA NA OBRA “O IMPORTUNO”, DE ALMEIDA JÚNIOR

No próprio título do capítulo acima brincamos com a questão da cadeira de madeira vergada como uma intrusa modernista na obra de um pintor acadêmico, nos parecendo uma permeabilidade ou introdução sutil deste objeto dentro da obra de um acadêmico, dando a impressão de um detalhe invisível na obra. Assim, com a presença do personagem “importuno” que não está visível no quadro, mas dá o sentido da pintura, essa cadeira também pode passar despercebida, no entanto, sua presença está ali, como à própria modernidade que este objeto representa na área do Design, por se tratar da primeira cadeira feita por processo industrial, ou seja, o vergamento da madeira.

Com o objetivo de analisar as contribuições dessa obra específica de Almeida Júnior para arte brasileira, buscou-se demonstrar que o artista conseguiu trazer uma nova discussão para a pintura do século XIX, por adotar questões que se aproximam a uma possível modernidade, na obra de um pintor acadêmico, mediante objetos domésticos ali retratados.

Gostaríamos de fazer mais algumas reflexões sobre a obra retratada, assim, após estudo mais minucioso da obra, procuramos verificar através de medidas e

proporções qual poderia ter sido a intenção do artista ao retratar a modelo ao lado da cadeira vergada de produção moderna.

Percebemos após análise da obra *O Importuno*, através de traços de eixos, (Figura 46) algumas questões que até então nos pareciam invisíveis, como o próprio importuno.

Primeiramente notamos uma proporção exata entre o que podemos chamar hemisférios direita e esquerda na obra, e a análise deles revelam uma divisão do espaço masculino e feminino, na tela, a modelo encontra-se no lado esquerdo da tela no hemisfério oeste, juntamente com a cadeira de madeira torneada. O pintor e sua obra em curso, no hemisfério leste, junto à visita inoportuna.

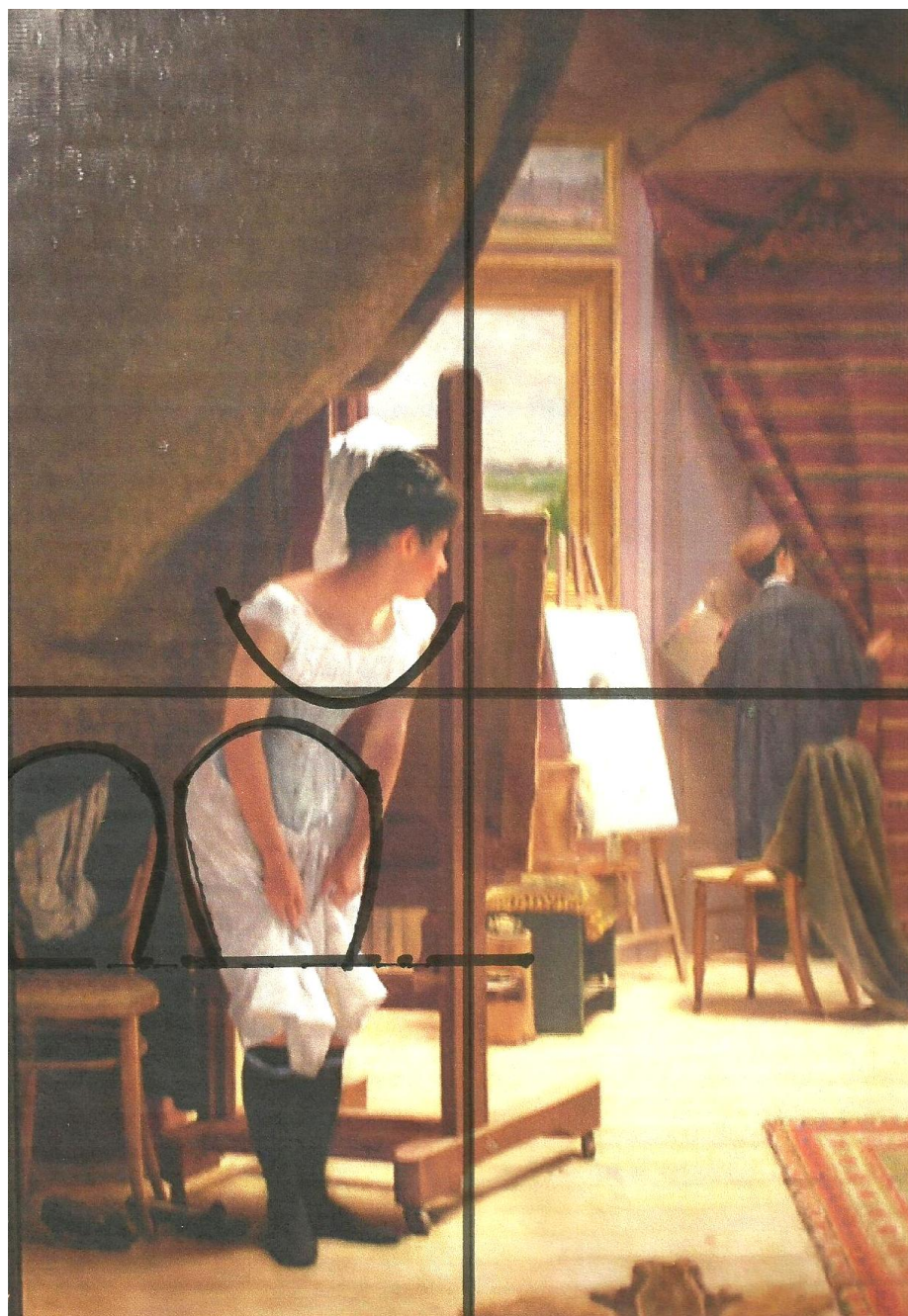


FIGURA 46 - O Inoportuno, com traçado de eixos

Fonte: Trabalhado pelo autor.

Na esquerda, o oeste das terras a desbravar: cadeira e modelo. Universos do feminino e do desejo se fundem num mesmo traçado - percebemos que as “cadeiras” da modelo e o encosto da cadeira de madeira vergada (Figura 47), se dão na mesma proporção, e temos a impressão que se sobrepormos as duas imagens, elas se encaixariam perfeitamente uma sobre a outra. Observamos que a linha do encosto da cadeira, quadris (cadeiras) da modelo, bem como seus respectivos pés se presentificam no quadrante sudoeste da imagem. A modelo segura as suas vestes dando ao seu corpo o contorno do encosto da cadeira. Seus negros sapatos

põem-se aos pés da cadeira – aparente analogia dos dois corpos? Dos objetos de desejo do artista?

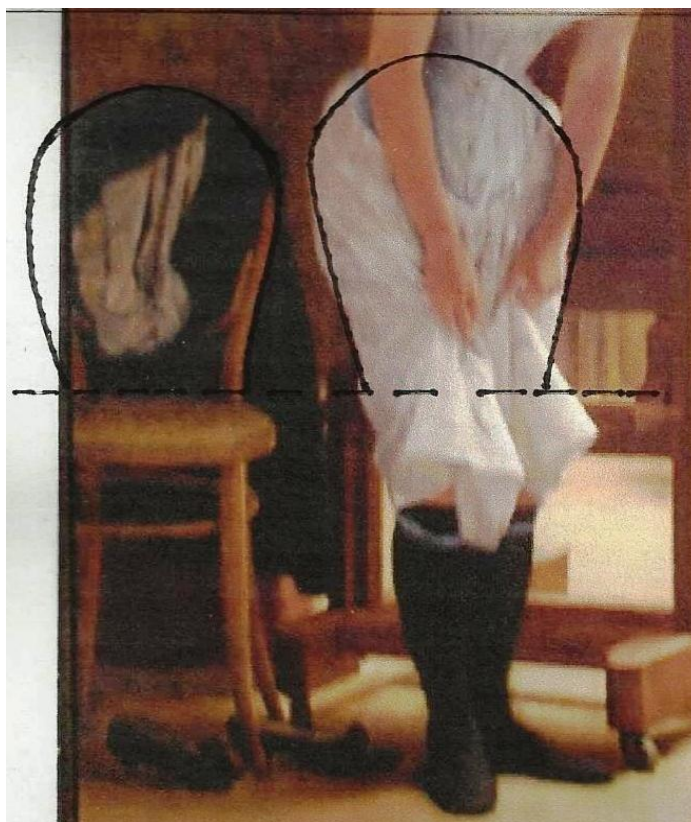


FIGURA 47- O Inoportuno, simetria entre a cadeira de madeira vergada e o quadril da modelo
 Fonte: Trabalhado pelo autor.

Neste momento da análise, nos perguntamos: teria Almeida Júnior feito essa proporção intencionalmente? Será que a cadeira de madeira vergada serviu de proporção para o traçado das cadeiras da modelo? Teria Almeida Júnior pensado nas cadeiras da modelo como o homem pensa nas cadeiras femininas? Ou seja, com o desejo do homem pela forma da mulher, seria a cadeira uma inspiradora desse desejo? Se analisarmos a posição do encosto da cadeira de maneira invertida, podemos ainda pensar que o busto da modelo também tem a curvatura invertida do encosto.

Mas e onde está a modernidade na obra *O Inoportuno*, de Almeida Júnior? Buscando uma resposta a esta questão voltamos ao lar que no século XIX transformava-se em vivenda individualizada local da intimidade, esse espaço revestia-se de expressão pessoal, era preenchido com modos de vida que essencializavam as pessoas que nele viviam. O lar, assim, espelhava seus moradores e conhecendo-o, conheciam-se as pessoas; seus objetos seriam perfis e

indicadores de um tempo e de uma maneira cultural. “O morador inseria a cultura dentro de casa, uma cultura variada, rica, de diversas procedências, de diversos tempos do passado”.¹⁵⁵

Dentro do espaço do Ateliê de Almeida Júnior, essas culturas estavam presentes, neste momento em que o pintor retorna a sua cidade natal e com a vida doméstica em alta no Brasil do século XIX e início do século XX, a ideia da beleza nos objetos de decoração garantiam uma imagem de boa posição social, podemos verificar a presença destes objetos no Ateliê do pintor e na obra referenciada, como a exemplo da presença da cadeira de madeira vergada, tipo Thonet, como índice, uma contaminação do espírito modernista, uma presença de modernidade na obra deste pintor brasileiro. Assim, como o tapete de pele de um possível tamanduá bandeira que representa a fauna e a cultura brasileira e foi tema da semana de arte moderna de 22 no Brasil, a pele de animal em geral também foi muito utilizada no estilo Art Deco, já no início do século XX, devido à influência africana que se fez presente naquele século, inclusive influenciando o próprio Picasso e algumas de suas pinturas.

Assim, a partir das considerações sobre as relações de afetividade com os espaços para se tornarem lugares, sua significação e agregação de objetos de desejo para esses lugares habitados nos leva à nossa hipótese: na obra *O Importuno* esses objetos domésticos (objetos de desejo) parecem indiciar entre eles, de forma relativamente velada, a presença de uma contaminação do modernismo a que Almeida Júnior esteve exposto no seu período em Paris?

A resposta pode estar na própria cadeira que nos parece ter sido montada com travessa encurvada do encosto de maneira errada, detalhe (Figuras 48). Chamamos atenção para o processo de montagem e desmontagem dos móveis, assim como embalagens de transporte, elementos que já fazem parte da modernidade devida o processo de industrialização.

¹⁵⁵ MALTA, Marize. Cultura visual porta adentro e a construção de um olhar decorativo no século 19. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, pp. 60-69, 2009.



Figura 48 - Detalhe da cadeira de madeira vergada na obra *O Importuno* e da cadeira de Número 14 de Thonet

Fonte: <http://www.design-museum.de/de/sammlung/100-masterpieces/detailseiten/sessel-soehne.html>

Nota 1: cadeira de madeira vergada na obra *O Importuno* – *trabalhada pelo autor*.

Nota 2: A travessa do espaldar está invertido na montagem à esquerda na imagem da obra *O Importuno*. A montagem correta é a da direita na representação da cadeira de Número 14 de Thonet.

Outra particularidade que nos causa dúvidas, é se o pintor trouxe ou não essa cadeira desmontada da Europa na volta de suas viagens, e se no momento da montagem por falta de explicação mais detalhada, não à montou de maneira errada com a madeira do espaldar invertida de maneira a não parecer totalmente a cadeira de Número 14, e apenas nos dar a impressão de ser uma cadeira Thonet.

Na obra *O Importuno*, de Almeida Júnior uma presença moderna, se materializa na cadeira de vara vergada na qual se apoia a modelo, objeto de observação no ateliê. Assim, para esta pesquisa, a presença desta cadeira que está associada à inovação - com as marcas do vapor e do fordismo em seu processo de fabricação - na obra de um pintor brasileiro tido como clássico é no mínimo instigante. E possivelmente reveladora de intencionalidades talvez nem mesmo conscientes em Almeida Júnior, quando da sua utilização. Almeida Júnior, parece ser um desses artistas que chama a atenção para a importância do sentido afetivo dos objetos decorativos que resignificam os lugares e os tornam habitáveis, no caso desta obra, torna afetivamente mais quente o espaço do ateliê.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos a valorização decorativa no interior da casa, constatamos que essa se origina desde os tempos primórdios, constituindo-se como, o lugar, o ninho escolhido. Assim, a casa torna-se sinônimo de aconchego, de família, de descanso, lugar de encontro com entes queridos, animais domésticos e objetos que causam prazer. Nesse sentido, podemos afirmar que o interior de uma morada revela aspectos que singulariza cada residência, manifestando a identidade e desejos dos que a habitam, sendo os objetos que ocupam e/ou ornamentam essa casa índices verificáveis da caracterização dessa morada.

Assim, mais que uma relação funcional com o lugar que habitamos, há uma relação estético-ornamental, há a valorização de objetos cuja função é o prazer ou o conforto emocional. Cada objeto tem sua história e seu significado, os objetos utilitários que aprendemos a construir no processo de adequação e conforto da vida cotidiana não restringem sua existência à mera função utilitária, inicialmente a eles determinada, pois lhes atribuímos valores simbólicos que os ressignificam e os colocam numa dimensão volitiva.

Diante deste contexto, surge à importância da pintura e em particular a pintura de cenas de interiores, que abriga em sua superfície os ambientes domésticos ou de trabalho e os objetos neles contidos. A pintura de gênero de interiores traz importantes representações de cenas cotidianas que eram efetivamente capturadas em pinturas. Dentro desta perspectiva, é possível identificar registros de várias obras em diversas tradições e épocas, contudo, este trabalho faz referência, sobretudo à pintura de Almeida Júnior.

A obra elegida para representar a pintura de interiores do artista, “O Importuno” (1898), retrata uma variedade de objetos domésticos, esses objetos de desejo parecem indiciar entre eles, de forma relativamente velada, a presença de uma contaminação do modernismo a que esteve exposto no seu período em Paris. Uma presença moderna, que se materializa na cadeira de vara vergada na qual se apoia a modelo, objeto de observação no ateliê.

Se identificamos na obra *O Importuno* a presença de um ícone da modernidade – a cadeira em madeira vergada, produzida em 1859 pelo Marceneiro Michael Thonet, somos então impelidos a discutir que possíveis relações há entre a presença deste objeto de desejo e uma contaminação de modernidade nesta obra de Almeida Júnior.

Outro elemento instigante pertinente à obra “O Importuno” está relacionado à proximidade com a obra “Visita Inoportuna” (1888), do pintor Zamacois. Analisando as duas obras supracitadas e suas recorrências, percebemos mais que simples aproximações, há relações formais que podem estar relacionadas ao estilo, aos padrões da época deste tipo de pintura, entretanto, à semelhança de detalhes presentes nestas obras são impressionantes, o que desperta curiosidade e fascínio em seus apreciadores. Sendo inevitáveis alguns questionamentos: será que Almeida Júnior conheceu a obra “A Visita Inoportuna”, de Zamacois? Será que essa obra influenciou Almeida Júnior na produção da sua obra “O Importuno”? Será que não houve intencionalidade de Almeida Júnior, quanto à utilização desses detalhes, por se tratar de um tema abordado no século XIX?

A ideia da beleza nos objetos de decoração garantiam uma imagem de boa posição social, podemos verificar a presença destes objetos no Ateliê do pintor e na obra referenciada, como a exemplo da presença da cadeira de madeira vergada, tipo Thonet, como índice, uma contaminação do espírito modernista, uma presença de modernidade na obra deste pintor brasileiro. A cadeira se materializa uma presença moderna, na qual se apoia a modelo, objeto de observação no ateliê. Mas a presença desta cadeira está associada à inovação, mas está numa obra tida como pintura clássica, esse fato é no mínimo instigante.

A partir das considerações sobre as relações de afetividade com os espaços para se tornarem lugares, sua significação e agregação de objetos de desejo para esses lugares habitados essa abordagem nos leva realmente a acreditarmos que esta investigação ultrapassa os limites desta dissertação.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005)**. São Paulo: Editora 34, 2006 Vol1. Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar.

Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Local: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Arte na domesticidade na arte finissecular Marize Malta UFRJ/CBHA e Janeiro, Museu Imperial, Petrópolis, RJ Data: 19 a 23 de outubro de 2010. Organização: Roberto Conduru; Vera Beatriz Siqueira.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 33.

_____. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 262.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira. (Org.). **A modernidade de Baudelaire**. Trad: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. p. 51, 1973.

BECKETT, Wendy. História da pintura. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 64-65.

BLOOM, Barbara; WITT-DÖRRING, Christian. Historicism Art Nouveau. Texto para exposição sobre os móveis Thonet. The Museum of Applied Arts - Vienna. Disponível em: <<http://www.mak.at/e/sammlung/schausammlung/raum04frame.htm>> Acesso: 22 de março de 2014.

BRAS, Gerard. **Hegel e a arte: uma apresentação à estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p.41.

Belle Époque. Disponível em:< <http://tipografos.net/designers/art-deco.html>> Acesso: 21 de março de 2014.

BONACINA, Darlan Michel. **Vergamento de madeira**. Porto Alegre: SENAI-RS, 2010.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. 5 V. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. Vol. 4, p.18.

CANDILIS, Gean. **Mulles Thonet**. Barcelona, Gustavo Gili, Ed.1, 1981.

CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. São Paulo: Editora Record, pp.118-119, 2008.

CARDOSO, Rafael (org.). **Uma Introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher Ltda, 2000.

CAVALCANTI, Ana M. T. Os Prêmios de viagem da Academia em pintura. In: PEREIRA, Sônia Gomes. **185 Anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/2002, p.70.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Pintura Brasileira do século XIX e o historiador da arte no labirinto de indícios. In: **Anais do 20º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, p.1320, 2011.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CIVITA, Roberto. **O mundo doméstico**: invenção da vida doméstica. O lar medieval. Nos domínios da família. Cada um com seu castelo. Ed. 1. Editora: Abril, 1994.

COLI, J. **Como estudar a brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005.

CORRÊA, Patrícia Alves Carvalho. **O realismo e o naturalismo**: a questão terminológica. Cadernos do CNLF, v.14, nº 4, t. 4, p. 3.043-3.055 agosto, 2009.

COTRIM, G. **História Global Brasil e Geral**. São Paulo: Editora Saraiva 2002.

COTTINO, Alberto. **Il Mobile Del Seiscentos, França, Spagna, Portogallo** Novara: Istituto Geográfico De Agostini SPA, 1985.

CRIVILIN, Tania Maria. **Almeida Júnior**: a afirmação de uma subjetividade moderna. 2011, 157f. Dissertação (Mestrado em Artes). Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES, 2011.

DANTAS, Andreneide. SEIBT, Maria Helena. MERLIN, Joaceri. COELHO, Neuza Laís. Seminário "O que é o desejo?". Leila Aparecida Martins, Psicóloga/Psicanalista e Membro do Instituto Tempos Modernos. Editora Relume Dumar. 02 de dezembro de 2000.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgar Blucher, 2000.

DONATO, H. **História dos Usos e Costumes do Brasil**: 500 anos de vida cotidiana: São Paulo, Editores Melhoramentos, 2005.

ECO, Umberto. História da feiura. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESTRADA, Luis Gonzaga Duque. **A Arte Brasileira**: introdução de Tadeu Chiareli. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 66. (coleção Arte: Ensaios e Documentos).

EFLAND, A. **A História da Arte-Educação:** correntes intelectuais e sociais no ensino das Artes Visuais. Nova Iorque: Teachers College Press. p. 305, 1990.

FAURE, Élie. **A arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FIELD, Charlotte, FIELD, Peter. 1000 chairs. Itália: Taschen, 1997.

FOLZ, Rosana Rita. **Projeto tecnológico para produção de habitação mínima e seu mobiliário.** 2008. 371 f. Tese (Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

FORTY, A. Objetos de Desejo/design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 347p. Traduzido por SOARES, Maia Soares.

GIL, Antônio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GILENO, C. H. BAUDELAIRE, Charles. **E a cidade de Paris.** São Paulo, 2003.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.

Guia da Arte Nova Editorial Estampa William Hardy Lisboa, Tradução Iolanda González Sabó, p. 14. 1996.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, p. 651-788, 1998.

História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra / organização Michelle Perrot; tradução Denise Bottmann, Bernardo Joffily — São Paulo : Companhia das Letras, 2009 p.187.

Jacob Baart de la Faille (1970) [1928] The Works of Vincent van Gogh. His Paintings and Drawings, Amsterdão: J.M. Meulenhoff, nº498.

Jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1230010-colecionador-alemao-arremata-triptico-do-pintor-francis-bacon-por-r-43-mi.shtml>> Acesso: 24 de março de 2014.

Lautrec, 1998, Direção de Roger Planchon, biografia de Toulouse-Lautrec. Título em português: *A vida de Toulouse-Lautrec*.

Lautrec. Disponível em: <http://www.factmonster.com/encyclopedia/people/toulouse-lautrec-henri-de.html> Acesso: 24 de março de 2014.

Lenin no cinema soviético. Disponível em: <http://pt.fulltv.tv/lenin-v-oktyabre.html> Acesso: 25 de março de 2013.

LOURENÇO, M. C. F. **Almeida Júnior:** um criador de imaginários. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007, p. 69.

MALTA, Marize. A Iconografia dos Objetos Decorativos na Pintura Acadêmica. In: **XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA**, 14 a 18 ago.2006, Rio de Janeiro. **Usos do Passado- Anpuh-RJ**, Niterói: UFF, 2006.

MALTA, Marize. CASA ASSOMBRADA OU CIRCO DOS HORRORES? DISCUSSÃO SOBRE TERRITÓRIOS PARA OBJETOS DO MAL. In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”, 20 a 25 de set. 2010, Bahia.

MALTA, Marize. Cultura visual porta adentro e a construção de um olhar decorativo no século 19. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, pp. 60-69, 2009.

MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2011. p. 15.

MALTA APUD RUSKIN, John. Sesame and lilies, 1865. New York: Metropolitan Publishing Co., 1891. p. 137.

Meyer von Bremen. Disponível em:

<<http://rceliamentonca.wordpress.com/2010/12/26/pintura-johann-georg-meyer-von-breme>> Acesso: 17 de março de 2014.

Micheal Thonet. Disponível em:

<<http://lineofdesign.wordpress.com/2013/02/07/micheal-thonet/>> Acesso: 22 de março de 2014.

MINAYO, Maria Cecília de Souza; ASSIS, Simone Gonçalves de; SOUZA, Edinilsa Ramos de. (Orgs) **Avaliação por triangulação de métodos**: Abordagem de programas sociais. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

NOLASCO, Edgar Cézar. **Clarice: nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001, p. 241.

NOVAIS, Fernando A. Condições de privacidade na colônia. In: SOUZA, Laura de Mello e. (Org.). **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NOVAIS, Fernando A. (Coord. Geral); SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da Vida privada no Brasil**: república. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 7-48.

OATES, P. B. **História do mobiliário ocidental**. Lisboa: editorial presença, 1991.

OATES, Phyllis B. **História do Mobiliário Ocidental**. Tradução Mário B. Nogueira. 1ª Ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

OATES, P. B. **História Dibujada del Mueble Occidental**. Celeste Ediciones, 1995.

Objeto de Desejo. Disponível em:

<<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2031-6.pdf>> Acesso: 17 de março de 2014.

Objeto de Desejo. Disponível em:

<http://www.institutotelepsi.med.br/Links_imagens/desejo.htm> Acesso: 17 de março de 2014.

PALACIOS, Alvar Gonzalez. **A Era de Luís XV**, Editora Martins Fontes. 1991, p.12.

PHILIPPOV, Karin. **A Saudade de José Ferraz de Almeida Júnior: Uma Análise dos Aspectos iconográficos**. Dissertação (mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas IFCH-UNICAMP, São Paulo: 2007.

Picasso dans son ateliê. Disponível em: <<http://www.artvalue.com/auctionresult--villers-andre-1930-france-picasso-dans-son-atelier-1711375.htm>> Acesso: 29 de março de 2014.

Pintura de Gênero. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia/IC/index>. Acesso: 17 de março de 2014.

PRIORE, M. D.; VENÂNCIO, R. **Uma Breve História do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

Pugin. Disponível em: <http://www.puginfoundation.org/>. Acesso: 21 de março de 2014.

Pugin. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. [Consult. 2014-03-21].

Pugin. Disponível em: <<http://www.britainexpress.com/History/bio/pugin.htm>> Acesso: 21 de março de 2014.

RODRIGUES, Iara. **Os grandes artistas**. São Paulo: Nova Cultura, 1973.

Rainha Vitória. Disponível em:

<http://www.estagiodeartista.pro.br/artedu/histodesign/2_design_secxix.htm> Acesso: 20 de março de 2014.

Ruskin. Disponível em: <http://www.eesc.usp.br/babel/Ruskin_biografia.htm> Acesso: 21 de março de 2014.

Seleccção do Reader's Digest, Lisboa, 1975.

SIEGAL, Nina (1 de maio de 2013). Exposição traz revelações sobre o uso de cores de Van Gogh. Folha de São Paulo.

TORAL, André. A. No limbo acadêmico - comentários sobre a exposição "Almeida Júnior-um criador de imaginários". Revista ARS, São Paulo, vol.5 n.10, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v5n10/05.pdf>> Acesso: 16 jun. 2012.

Triptico do pintor francis bacon. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1230010-colecionador-alemao-arremata-triptico-do-pintor-francis-bacon-por-r-43-mi.shtml>> Acesso: 24 de março de 2014.

TUAN, Yi-F. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel.1983, pp.4-5.

VÉASE, Gallego J. "La escuela española en París (en el siglo XIX)", II Congreso Español de Historia del Arte, Valladolid, 1978; González López, C., y Martí Aixela, M. Pintores españoles en París, 1850-1900, Barcelona, 1989.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **As tradições populares na Belle Époque carioca: Funarte**, 1988, p.14.

Vicent van Gogh. Disponível em: <http://www.vggallery.com/painting/p_0381.htm> Acesso: 24 de março de 2014.

WALDMANN, Emil. **Arte del Realismo e Impresionismo en el siglo XIX**. Barcelona: Labor, 1944. v.15. 789 p. (História del arte Labor).

WALTHER, Ingo F. In: Taschen. Vincent Van Gogh. [S.l.: s.n.], 1990.

Zamacois y Zabala. Disponível em:< <http://esquizofia.com/category/um-curso-desejante-para-van-gogh/page/8/> > Acesso: 22 de março de 2014.

Zamacois y Zabala. Disponível em:< <http://joserarioart.blogspot.com.br/2013/09/eduardo-zamacois-y-zabala.html>.> Acesso: 03 de março de 2014.

Zamacois y Zabala. Disponível em:< <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0837.html>> Acesso: 28 de março de 2014.

ZUMTHOR, Paul. **A Vida Cotidiana: A Holanda no Tempo de Rembrandt**, Cia das Letras, Círculo do Livro, São Paulo, 1989 (a vida cotidiana) Trad. Maria Lúcia Machado, 391 p.